PROBLEMAS de la ESTETICA

A. Egórov

A. Egórov

PROBLEMAS de la ESTETICA

Fundación Isidoro Acevedo
OVIEDO

EDITORIAL PROGRESO
MOSCU

R. 663

Traducido del ruso por Trinidad Torrijos
Presentación de V. Miroshnichenko

А. ЕГОРОВ

Проблемы эстетики

На испанском языке

© Издательство «Прогресс», 1978

© Traducción al español. Editorial Progreso. 1978

Impreso en la URSS

$\frac{10507\text{-}025}{014(01)\text{-}78}$ E 299-77

Del autor

Contiene este libro artículos que escribí en años diferentes y que aparecieron en las revistas *Kommunist, Voprosi Filosofii, Znamia, Voprosi Literaturi* y otras publicaciones.

No oculto que al preparar estos trabajos para la edición estuve tentado de completarlos y ampliarlos bastante. Hube de desechar esta idea, limitándome a pequeños cortes y precisiones y a agregar algo a los artículos *La estética del trabajo como ciencia* y *La edificación del comunismo y las tareas de la estética.* De no hacerlo así, hubiesen quedado en situación de desigualdad los autores con quienes polemizo sobre unas u otras cuestiones.

Por otra parte, quería conservar "la sensación del momento", la espontaneidad de ideas y sentimientos que dictaba a la sazón el acontecer concreto de la vida social y de la cultura artística.

Todo el material que integra el libro está agrupado en torno a dos temas que tienen una íntima ligazón: objeto y tareas de la Estética marxista-leninista, y estética y creación artística. A mi modo de ver, esto da ya al libro una forma coherente y acabada, desde el punto de vista lógico y estructural. Sin embargo, lo principal, lo que le da integridad es otra cosa: al investigar todos los problemas aquí reflejados, me he guiado por los principios marxistas-leninistas de análisis de los fenómenos estéticos. Estos principios impregnan todo el libro desde el comienzo hasta el fin, concretándose según el carácter de la materia tratada y de las cuestiones que se estudien, y constituyen su cimiento.

El libro se basa en multitud de hechos de la vida y del arte, mas no se reduce en modo alguno a describirlos, por grande que sea su interés. No ya porque en la vida y en el arte los hechos abundan tanto que es sencillamente

imposible "describirlos" todos. A esto se añade que la descripción, por detallada que sea, no puede hacer más que confirmar verdades sabidas. El autor ha creído que su misión era discernir y esclarecer las leyes a que obedece el desarrollo estético y artístico y, en primer término, lo nuevo que surge en la vida y en la cultura artística de la sociedad soviética, guiándose para ello por los principios de la Estética marxista-leninista y por las resoluciones y documentos de nuestro partido en los que estos principios se precisan y explican en concordancia con nuestra época.

La experiencia y la práctica son la prueba irrefutable de que sólo el método marxista-leninista garantiza el rigor del análisis estético y de sus diversos procedimientos, pues arma de unos principios de carácter objetivo, libres de aditamentos subjetivistas, fundamenta y expone las normas objetivas del pensamiento en los distintos dominios del conocimiento, entre los que figura el de la estética.

Estas normas, por supuesto, no son metafísicas. "Laten", se hallan en movimiento y desarrollo. Al mismo tiempo, no tienen nada de común con el relativismo. La dialéctica materialista aplicada al conocimiento de los fenómenos estéticos y de las relaciones estéticas conduce a la absoluta verdad objetiva en el proceso del conocimiento histórico, mientras que el relativismo absoluto anula los criterios objetivos y abre de par en par las puertas al subjetivismo.

Por tal razón, esforzándose en dar una explicación teórica de la esencia de los fenómenos estéticos, el autor se sitúa en el terreno firme de la historia, colocando en primer plano las cuestiones que, a su juicio, son las más trascendentales para el progreso de la estética y de la cultura socialistas en el presente.

Posiblemente no careciera de interés exponer aquí el material en orden cronológico, y agregar trabajos sobre la teoría del arte y la literatura que no se adjuntan. Tal cosa hubiera permitido al lector seguir el curso de las ideas que el autor defiende. Sería aún más tentador examinar a fondo cómo se ha estudiado cada una de las cuestiones que se abordan en este trabajo, y confrontar los puntos de vista de los investigadores. Mas no era ésa la finalidad del libro. Se trataba de centrarse en el enfoque positivo de los problemas candentes del desarrollo estético y artístico de nuestra sociedad, en la etapa de madurez del socialismo y de la construcción del comunismo en todos los frentes.

Es esto precisamente lo que determina la estructura del libro, su énfasis y contenido.

Naturalmente, muchos de los problemas que se exponen en estas páginas requieren todavía ser elaborados. Hay cuestiones sujetas a discusión, y otras que apenas apuntan, que surgen con el desarrollo del arte y del pensamiento estético por influjo poderoso de la vida, y cuya completa solución exige esfuerzos colectivos.

Ni que decir tiene que el autor acogerá agradecido cuantas observaciones, consejos y sugerencias le ayuden a profundizar más las cuestiones que aquí se abordan. Espera también que tal y como se presenta, el libro aporte su contribución al trabajo creador colectivo que se realiza en el dominio de la Estética marxista-leninista y a la elaboración de sus problemas metodológicos. Y se sentirá plenamente satisfecho si ayuda a acrecentar en algo los conocimientos estéticos y contribuye a la investigación fructífera de los problemas de la estética.

LA ESTETICA, SECTOR IMPORTANTE DE LA LUCHA POR EL LENINISMO

El pueblo soviético siente legítimo orgullo de que nuestra Patria haya dado a la humanidad un gran pensador y guía de las masas revolucionarias que transforman el mundo: Vladímir Ilich Lenin. Las ideas del leninismo expresan en la forma más completa y con toda claridad las exigencias candentes de nuestra época, sus principales tendencias, particularidades y rasgos.

Toda la historia contemporánea se halla indisolublemente unida al nombre de Lenin, genial continuador de la doctrina revolucionaria de Marx y Engels, fundador del Partido Comunista de la Unión Soviética, guía de la más grandiosa revolución social y la construcción del primer Estado socialista del mundo.

En ocasión del centenario de su nacimiento se adoptaron importantes documentos de carácter ideológico y político como son la Resolución y las Tesis del CC del PCUS y el Llamamiento de la Conferencia Internacional de los Partidos Comunistas y Obreros. En ellos se refleja el papel histórico universal de Lenin, se hace una apreciación marxista-leninista de los grandes acontecimientos políticos contemporáneos y se definen nuestras tareas, subrayándose que las ideas leninistas ejercieron y ejercen una influencia profunda en toda la marcha de la historia mundial, en la práctica social y en todos los dominios de la ciencia. Esta tesis está directamente relacionada con la estética.

I

En los trabajos de Lenin se ponen de relieve en sus diferentes aspectos las leyes a que se subordinan todas las formas de la conciencia social y, entre ellas, el arte. En su obra *Materialismo y Empiriocriticismo* demostró que el origen

de las imágenes artísticas hay que buscarlo en la realidad viva; que las sensaciones humanas, los conceptos científicos y las imágenes artísticas son el reflejo de las cosas, de los fenómenos y acontecimientos del mundo objetivo. Por consiguiente, la objetividad de las imágenes artísticas no reside en que el arte las dé por realidad, sino en que encierran algo vital, objetivo.

Lenin explicó el complejo proceso dialéctico contradictorio del reflejo del mundo exterior en la conciencia del hombre mostrando cómo el material vivo se reelabora a medida que el artista conoce la realidad, se sintetiza en la imagen, se vierte en la forma artística que, a su vez, deviene objeto de percepción sensorial directa del lector, espectador u oyente.

La teoría leninista del reflejo pone al desnudo todas y cada una de las concepciones subjetivistas que sacan el arte del marco de la actividad cognoscitiva del hombre, que oponen en el arte "el conocimiento" a la "creatividad", declaran las obras de arte fruto del "pensamiento puro" o del libre albedrío del artista, y la imagen artística, signo convencional o símbolo aislado de la realidad.

Los estéticos burgueses contemporáneos preconizan, cada cual a su gusto, el agnosticismo, el relativismo absoluto, "la fuerza grandiosa del alejamiento de la realidad" [1] y estiman ilícito hasta plantear la cuestión de adecuar la obra a la verdad de la vida[2].

Las Tesis de Lenin sobre la correlación del objeto y el sujeto en el proceso del conocimiento de la realidad dan la clave para comprender el reflejo artístico: "Aquí —escribe Lenin— hay *en realidad*, objetivamente **tres** componentes: 1) la naturaleza; 2) la cognición humana=**c e r e b r o** humano (como el producto más elevado de esa misma naturaleza) y 3) la forma de reflejo de la naturaleza en la cognición humana..."[3]. Aplicado a la estética, quiere decir:

— que la creación artística no se puede marginar de la vida; que el papel transformador del arte en la sociedad

---

[1] Véase Georges Monde. *La litérature humaine. "Les Editions du Scorpion"* Paris, 1961, p. 103.

[2] Véase, por ejemplo, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. XXI, № 1, Fall, Baltimore, 1962, p. 33.

[3] V. I. Lenin. *Resumen del libro de Hegel "Ciencia de la lógica", Obras Completas*, 5ª ed. en ruso (en lo sucesivo *O. C.*), t. 29, pág. 164.

viene condicionado por su capacidad de reflejar verazmente la realidad;

— que en el proceso de conocimiento de la imagen artística revisten substancial importancia no sólo las particularidades de lo reflejado, sino, al mismo tiempo, la personalidad del artista, su experiencia de la vida, concepción del mundo, rasgos de su talento y orientación social;

— que la imagen artística no es el reflejo inerte especulativo ni contemplativo pasivo de los fenómenos de la vida. No se limita a reproducir sus rasgos externos. El arte, sirviéndose de la diversidad de medios y procedimientos de crear imágenes artísticas, descubre la esencia de los acontecimientos, fenómenos y caracteres representados, conservando al sintetizarlos la riqueza de rasgos individuales del objeto;

— que la perfección estética de una obra no se concibe sin armonía interna del contenido y la forma. Pero aunque esta armonía es condición imprescindible de las virtudes de una obra, su valor estético en sí reside en la verdad artística, cuya base y esencia es la verdad de la vida;

— que el arte ha de comprenderse en su desarrollo, como reflejo del mundo objetivo y producto específico de las relaciones sociales, de las necesidades candentes de la sociedad en su dinámica histórica. El arte auténtico posee un enorme valor cognoscitivo, educativo e ideológico-estético, satisfaciendo los sentimientos y demandas estéticos de las masas, forjando en ellas una postura activa ante la vida, a la luz de los ideales sociales estéticos avanzados;

— que admitiendo la existencia de leyes objetivas de la creación artística y la vinculación del artista a las condiciones de la vida social, se puede valorar correctamente la importancia de su personalidad en el progreso artístico de la humanidad.

La teoría leninista del reflejo fue, es y seguirá siendo el fundamento filosófico de la interpretación consecuentemente científica del arte, de la naturaleza del realismo, del papel activo que el artista desempeña en el proceso de cognición de la vida, de la auténtica innovación en el arte, de su gran diversidad de formas y géneros, de la base metodológica de la lucha contra la ideología burguesa y el revisionismo en estética.

Con su clarividencia, Lenin tuvo en cuenta lo que hay de específico en las diversas esferas de la actividad humana. Puso de relieve, sometiéndola a implacable crítica, la esencia reaccionaria y anticientífica de los criterios estéticos idealistas, empezando por la mística y terminando por sus formas más sutiles, y mostró cuál era la dialéctica de la verdad relativa y absoluta, de lo clasista, lo nacional y lo internacional en la cultura espiritual y, por consiguiente, en el arte.

Analizando el desarrollo contradictorio del arte en el mundo capitalista, el jefe genial del proletariado revolucionario no dejó piedra sobre piedra de la teoría de la "corriente única" que enmascara el carácter de clase de la cultura y la ideología. Señaló los vínculos sociales de la ciencia y el arte, y el carácter reaccionario de las especulaciones en torno a dichos vínculos en la sociedad burguesa, así como la existencia y *lucha* "de las dos culturas" dentro de cada nación desarrollada bajo el capitalismo. "Al lanzar la consigna de "cultura internacional de la democracia y del movimiento obrero mundial", tomamos *de cada* cultura nacional *sólo* los elementos democráticos y socialistas, y los tomamos *única* y *exclusivamente* como contrapeso a la cultura burguesa y al nacionalismo burgués de *cada* nación"[4]. Rechazando categóricamente las invenciones buerguesas sobre el carácter no clasista e innacional del arte en las condiciones actuales, Lenin demostró teóricamente —y la vida se encargó de confirmarlo en la práctica— que sólo basándose en el internacionalismo proletario son posibles la verdadera dignidad nacional y el auténtico florecimiento de las culturas nacionales, y que cada nación puede hacer una aportación sensible al progreso artístico de la humanidad.

Lenin velaba incansablemente por el progreso de la cultura y el arte de las masas trabajadoras. Decía que con el triunfo de la revolución socialista, los trabajadores habían obtenido el derecho a un arte grande y auténtico. Se pronunció enérgicamente contra las teorías que preconizaban el menosprecio y el desdén hacia el pueblo. Estimaba que el arte debe extender sus más hondas raíces al seno de las amplias masas populares, y que el artista puede alcanzar su verdadera libertad sólo cuando sirve voluntariamente a las masas trabajadoras, a la causa del socialismo.

---

[4] V. I. Lenin. *Notas críticas sobre la cuestión nacional. O. C.*, t. 24, pág. 121.

En su trabajo *Organización del partido y literatura del partido*, Lenin proclamó que la labor literaria debía ser parte de la labor general del proletariado, es decir, parte integrante de todo el trabajo organizado, planificado de partido. Pero en relación con esto se manifestaba contrario a la identificación pura y simple de la labor literaria, la cual, decía, "... es la que menos se presta a la igualación mecánica, a la nivelación al dominio de la mayoría sobre la minoría"[5] con otras esferas de la actividad de dirección del partido.

Fue Lenin quien elaboró desde el punto de vista teórico y defendió de manera consecuente el principio del partidismo comunista en la literatura y en el arte, quien descubrió las leyes fundamentales que rigen el desarrollo artístico en la sociedad socialista, la ligazón del arte con la lucha de las masas trabajadoras por el socialismo como condición importante de la riqueza espiritual de la sociedad, el significado de la verdadera revolución cultural en la reorganización socialista de la vida, quien marcó el camino hacia la formación de la cultura artística del comunismo.

En los difíciles años de ruina y guerra civil, Lenin vio no sólo las tareas apremiantes de la construcción económica y cultural. Vislumbró el gran objetivo, el comunismo. Fundamentó el plan de trabajo cultural de nuestro país, relacionando estrechamente el crecimiento espiritual de los trabajadores y el desarrollo del arte con la solución de los problemas económicos y la satisfacción de las "necesidades económicas más urgentes", por cuanto que la cultura espiritual del socialismo exige las correspondientes premisas materiales, y el desarrollo de la economía supone la incorporación de las masas a la construcción de la nueva vida, el perfeccionamiento de sus prácticas culturales, de su aptitud para dirigir la economía y el Estado y la elevación del nivel cultural y técnico, ideológico y estético de los trabajadores.

Defendiendo la diversidad de formas y medios de creación artística, y oponiéndose al sectarismo y al nihilismo, Lenin partía de que nuestra tarea no era la "*invención* de una nueva cultura proletaria, sino el *desarrollo* de los mejores modelos, tradiciones y resultados de la cultura *existente desde el punto de vista* de la concepción marxista

---

[5] V. I. Lenin. *O. C.*, t. 12, pág. 101.

del mundo y de las condiciones de vida y de lucha del proletariado en la época de su dictadura" [6].

A la luz de estas ideas leninistas se advierte con claridad cuan ligeros eran los juicios de quienes consideraban que en el arte el desarrollo de las formas artísticas se realiza mediante "explosiones" y, en particular, que la pintura temática de caballete había pasado de moda en la sociedad socialista.

Las palabras de Lenin son también una respuesta a los artistas que, volviendo la espalda a las tradicionales formas de género, que han hecho sus pruebas, creen que, en el terreno de las formas, es posible innovar en el aire, independientemente del contenido.

Lenin exhortaba a no rechazar lo realmente bello por el hecho de ser "viejo", a tomarlo como modelo, como punto de partida para formar la cultura artística de la sociedad socialista. Subrayaba al propio tiempo la necesidad de adoptar un criterio crítico respecto a la herencia del pasado, enseñaba a saber discernir en qué contribuye y en qué obstaculiza esa herencia la edificación socialista y la educación comunista de las masas. Estimaba que no debemos exigir del arte lo que le exige la burguesía de Europa Occidental, sino lo que es digno y aceptable exigir del país del socialismo, de la nueva civilización comunista, que asegure el progreso polifacético ininterrumpido del arte y el desarrollo estético de todos los componentes de la sociedad.

Nada tienen de común con la realidad las afirmaciones de los ideólogos burgueses y revisionistas según los cuales el marxismo-leninismo sólo se interesa por el aspecto económico de la vida, ignorando los problemas de la cultura espiritual, de la estética. Dicho sea de paso, los ideólogos burgueses y revisionistas alborotan tanto contra la Estética marxista-leninista no sólo porque es una realidad, sino porque ejerce poderosa influencia en la mente y el corazón de los hombres en todas las partes del mundo, porque contribuye al auge del realismo socialista y de todo el arte democrático.

Todavía en 1905, Lenin escribió que uniendo en torno suyo a todas las fuerzas democráticas, la literatura socialista

---

[6] V. I. Lenin. *Guión de la resolución sobre la cultura proletaria, O. C.*, t. 41, pág. 462.

será una literatura genuinamente popular, serán "la idea del socialismo y la simpatía por los trabajadores las que incorporen a sus filas nuevas fuerzas" [7].

Pero entonces, al despuntar el siglo, el poderoso arte socialista de que hablaba Lenin echaba apenas sus primeros brotes. En el presente, el arte del realismo socialista entró en la práctica artística mundial y se abrió paso, en ardua lucha, en muchos países capitalistas.

Puede decirse sin vacilar que de la doctrina de Marx, Engels y Lenin, y de la Estética marxista-leninista, extrae fuerzas y confianza en la victoria el vasto frente de artistas de nuestro tiempo que combaten de manera activa la ideología y la política burguesas en el ámbito de la cultura.

La atracción de la Estética marxista-leninista, la fuerza de su colosal influencia en el desarrollo del arte progresista y su impacto en el corazón y en la mente de los hombres son cosas perfectamente regulares en el mundo moderno, condicionadas por causas y circunstancias objetivas.

Primeramente, sólo con el advenimiento del marxismo pudo la estética convertirse realmente en un sistema íntegro de criterios científicos, libres de elementos místicos e idealistas.

En segundo lugar, aplicando la dialéctica materialista al conocimiento de los fenómenos artísticos, el marxismo-leninismo descubre la inmensa fuerza de la influencia espiritual que ejerce el arte en los hombres, considerando este arte una forma del poderoso y omnímodo conocimiento humano y de la acción revolucionaria.

En tercero, sólo la Estética marxista-leninista explica de modo consecuentemente científico las leyes que rigen la creación artística, su carácter específico y su ligazón con otros fenómenos sociales, en particular, en nuestra época, plagada de agudas contradicciones y de mutaciones revolucionarias.

En cuarto, irrumpiendo activamente en todas las esferas de la vida social, la Estética marxista-leninista no sólo posibilita el descubrir lo peculiar de la creación artística, de las exigencias estéticas, gustos y criterios artísticos de los individuos en cada época histórica y comprender la

---

[7] V. I. Lenin. *Organización del partido y literatura del partido. O. C.*, t. 12, pág. 104.

dialéctica del tránsito de la cultura artística de una formación socioeconómica a otra, sino que, además, permite vislumbrar el mañana, entrever y mostrar en toda su grandiosidad y belleza el ideal estético-social del comunismo.

Eso explica que en todo el mundo las personalidades progresistas del arte tiendan con afán a la Estética marxista-leninista, y que los sociólogos, políticos y publicistas burgueses, y todo género de revisionistas, la difamen y desvirtúen.

Sin embargo, no se puede dejar de señalar que hoy, cuando las ideas del marxismo-leninismo avanzan victoriosas por la tierra, muchos teóricos burgueses no niegan ya el genio de Marx, de Engels y Lenin. A menudo hasta reconocen lo acertado de algunos de sus juicios y apreciaciones sobre fenómenos sociales concretos. No obstante, todos los ideólogos burgueses impugnan el marxismo-leninismo como teoría científica acabada, echando mano a toda clase de infundios y calumnias. Unas veces, oponiendo Marx y Engels del período temprano a Marx y Engels de épocas posteriores, presentan las cosas como si en su madurez los fundadores del marxismo se hubieran retractado del problema del hombre como el más importante del desarrollo histórico. Otras veces, intentan presentar a Marx y Engels en su período de madurez no como partidarios del humanismo socialista, sino abstracto, vaciando de su contenido de clase los postulados marxistas. O bien, oponiendo Marx a Lenin, hablan del carácter nacional estrecho del leninismo, esforzándose por limitarlo al año 1924, y en relación con la estética, a finales del siglo pasado. Sabedores de que la Estética marxista-leninista se halla ligada a todo lo progresista de la cultura artística del mundo, no vacilan en borrar de un plumazo toda la historia de esa cultura declarándola caduca, y con ella, la Estética marxista-leninista.

Por caminos diversos, los teóricos burgueses se afanan en desacreditar, o al menos poner en tela de juicio, la ciencia estética marxista-leninista, afirmando que no es apta para analizar y explicar los hechos de la cultura artística *contemporánea*. De paso, se rehace la historia, y así resulta que, según afirma Donald Gelpi en su artículo *Arte y comunismo*, Lenin estaba dispuesto "no sólo a tolerar, sino incluso a cultivar las tradiciones de la sociedad capitalista

decadente"[8]. Quiere decirse que el gran acontecimiento de nuestra época con que se inicia la actual revolución en el arte no es la Revolución Socialista de Octubre, sino otras cosas: el futurismo italiano, o el simbolismo ruso, o bien el cubismo francés o el expresionismo alemán. Todo lo que se quiera con tal de que no sea el nacimiento de una cultura artística nueva, de la civilización comunista.

Al mismo tiempo que segregan el leninismo de lo contemporáneo, aunque sea entre dientes, los teóricos burgueses y revisionistas reconocen a veces la significación que tuvo para el pasado. Mas en cuanto se trata de su importancia en el presente y el futuro de la humanidad, pierden toda noción de la realidad y no se detienen ante las más odiosas calumnias. Y es comprensible. El leninismo es la doctrina más influyente y poderosa de nuestra época, vinculada a todos los acontecimientos más salientes de nuestro siglo: a la Gran Revolución Socialista de Octubre, a la formación del sistema socialista mundial, a las grandes batallas de clase en los países capitalistas, al hundimiento del sistema colonial, a las victorias del movimiento de liberación nacional.

Sí, vivimos en tiempos intrincados, desbordantes de acontecimientos y de nuevas posibilidades revolucionarias. Decididamente, todas las esferas de la vida espiritual de la sociedad, y entre ellas la cultura artística avanzada y la Estética marxista-leninista, se desarrollan en medio de la lucha contra la ideología burguesa y el revisionismo. Es más: la Estética marxista-leninista se sitúa ahora en las primeras líneas del combate ideológico. Esto se debe en gran parte a que en las circunstancias presentes, no siempre, ni siquiera los oscurantistas más acérrimos, se deciden a intervenir a cara descubierta contra el socialismo y el marxismo-leninismo, y porque hoy el hombre se halla en el centro de la lucha ideológica. Es una lucha por la mente y el corazón de los hombres, por sus sentimientos e ideas, por su concepción del mundo y actitud ante la vida.

Es cierto, ya lo hemos dicho, que en la filosofía y la sociología burguesas existe la idea preconcebida de que el marxismo-leninismo, prestando una atención preponderante a los problemas técnicos y de la producción, lo que menos

---

[8] Véase *Thought. A Review of Culture and Idea.* Fordham University Quarterly, V. XXXVIII, № 148, Spring, 1963, p. 48.

le interesa es el problema del hombre. Así lo aseguran los personalistas (Mounier y Lacroix), los existencialistas (Heidegger y Sartre), los psicoanalistas (Horney y Fromm), los neotomistas (Maritain, Gilson y Manser). Contraponiendo lo "social" a lo "individual", intentan crear su concepción "universal" de la personalidad apoyándose en el existencialismo, el freudismo, o en la síntesis de estos y otros sistemas filosóficos. No es difícil comprender que tales acrobacias tienen por objeto substituir la concepción marxista-leninista coherente e íntegra de la personalidad y de su crecimiento espiritual en el curso de la revolución socialista y la edificación de la nueva vida, por todo género de "mitos" con pretensiones de rigor científico.

Merced a los esfuerzos aunados de filósofos, sociólogos y estéticos burgueses se fabrica una fisonomía moral, política y espiritual del hombre de nuestro tiempo que falsea el estado real de cosas. Concretamente: en nuestra época, cuyo contenido esencial es la transición del capitalismo al socialismo en escala mundial, no colocan en primer plano a las masas revolucionarias, al hombre que transforma activamente la vida, sino a gentes insignificantes, débiles y sin voluntad; cultivan el individualismo y la "insociabilidad", fraguan el "conflicto eterno" entre la sociedad y el individuo, entre la técnica y el hombre.

La línea de demarcación es aquí perfectamente clara. Nosotros aspiramos a elevar al hombre a las acciones heroicas, a la libre creación en todos los terrenos de la vida social, a asegurar ancho campo al desarrollo individual de cada uno conforme a las exigencias del progreso social. Nuestros adversarios se afanan, al contrario, por rebajar al hombre a la condición de robot, de un ser abyecto, y de eximirle de toda responsabilidad ante el pueblo. Son éstos dos modos diametralmente opuestos de enfocar la sociedad y el hombre: el primero, leninista, el otro, individualista burgués. Por aquí pasa actualmente el frente más intrincado de la lucha de clases, lucha que no admite indiferencia política ni pasividad.

Por eso no es suficiente reconocer la grandeza de las ideas leninistas. Hace falta luchar con tesón por el leninismo, siempre y en todas partes, incluida la esfera de la estética y la creación artística.

II

No hay que hacer abstracción del hecho de que vivimos en un mundo en que se libra una lucha sin tregua entre las ideas burguesas y las socialistas, de que los reaccionarios que tratan de "reblandecer" el marxismo-leninismo actúan ahora mucho más refinadamente. Ya Swift, excelente satírico, prevenía: "El enemigo es peligroso aunque no tenga dientes. Si no puede morder, les envenenará a ustedes con su fétido aliento". Actualmente la furia de los anticomunistas es descomunal, y probablemente no pueda encontrársele parangón en la historia.

No cabe duda de que la vida también enseña a los teóricos burgueses, que no pueden dejar de tener en cuenta que hoy las ideas del marxismo-leninismo tienen sus portavoces no sólo en la clase obrera internacional, sino en poderosos Estados socialistas, y que los pueblos, según la expresión de uno de ellos, "respiran hoy el marxismo con el aire de la época".

Si anteriormente nuestros adversarios se las ingeniaban para pasar en silencio el marxismo-leninismo, o presentarlo como una mecha de candil en el siglo del neón, ahora conocen y se dan cuenta de la fuerza que representa la doctrina marxista-leninista, lo que explica el empleo por su parte de procedimientos más sutiles de falsificación y calumnia. Ante los triunfos históricos de la ciencia marxista-leninista, los enemigos se esfuerzan por "combinar" las teorías antimaterialistas con algunas tesis sueltas del marxismo-leninismo a fin de "neutralizar" esta doctrina y aparecer al mismo tiempo como gentes avanzadas.

Un ejemplo: en la estética burguesa moderna tiene mucha influencia la fenomenología. Hartmann, Dufrenne y otros han escrito no pocos volúmenes sobre cuestiones de estética. El filo de esta estética apunta contra el marxismo. Pero muchos científicos burgueses no hablan ahora de la orientación antimarxista de la fenomenología. Al contrario, proponen incluirla en el marxismo. Declaran que la fenomenología es el método filosófico universal, más fino, y profundo, en particular, para el estudio del arte.

Otro hecho: en los últimos años comenzaron a aparecer en nuestro país, cada vez con más frecuencia, artículos consagrados al análisis y a la crítica del freudismo. Muchos contienen cosas interesantes, pero no siempre esclarecen la

nueva tendencia, es decir, que en el pasado los neofreudistas se pronunciaban tajantemente contra la interpretación marxista del hombre como ser racional (E. Fromm calificó esta actitud ante el hombre de "trágico error de Marx" [9]), mientras que ahora pretenden demostrar que es precisamente el freudismo el que se ajusta a la doctrina de Marx y Lenin. Con la agravante de que atribuyen cínicamente al marxismo-leninismo la idea de la perversidad de la naturaleza humana, con lo que contraponen a él no ya el freudismo, sino el concepto que tienen del humanismo.

Esta concepción se halla expuesta, por ejemplo, en el trabajo del filósofo de Alemania Occidental Weinstock, titulado *La tragedia del humanismo*, en el que se dice: "El socialismo humanista, si de verdad quiere ser el humanismo auténtico de que habló Marx, ha de renunciar a la errónea doctrina de la perfección del hombre a favor de la verdad de que el hombre es imperfectible" [10]. Vemos pues, cómo cambiando la argumentación, el neofreudismo sigue siendo el mismo.

Cuando los ideólogos burgueses citan a Marx, Engels y Lenin, lo hacen con una finalidad: manipular a su conveniencia el marxismo-leninismo, llevarlo al regazo de la ideología burguesa, y, en definitiva, provocar la decepción hacia él. Con esto manifiestan su impotencia y su miedo a la luz de la verdad, y sus propósitos evidentes de hacer pasar semejante "ensalada" por marxismo-leninismo, confiando en que muchas personas que viven en los países capitalistas no tienen a menudo posibilidad de conocer los verdaderos puntos de vista de Marx ni de estudiar los auténticos trabajos de Lenin.

El abigarramiento de corrientes que se da en la estética burguesa puede inducir a error a una persona inexperta. Lo que menos inquieta a los políticos reaccionarios es la orientación de la estética burguesa que sigue este o aquel filósofo, sociólogo, estético, escritor, etc. Le ofrecen la opción entre el neotomismo, el freudismo, la fenomenología, el estructuralismo, etc., sabiendo de antemano que "cualquier opción libre" que le lleve a uno de estos sistemas,

---

[9] E. Fromm. *Escape from Freedom*. New York, 1964. *The Sane Society*. New York, 1962.

[10] H. Weinstock. *Die Tragödie des Humanismus. Wahrheit und Trug im abendländischen Menschenbild*. Heidelberg, 1960, Quelle Mejer, S. 292.

quedará de todos modos en el marco de la concepción burguesa del mundo, en los límites de la filosofía burguesa.

Si a un artista no le conviene, supongamos, el neotomismo, doctrina abiertamente religiosa, tiene a su disposición el existencialismo que impone a tal o cual intelectual desesperado de su "libertad absoluta". A quien no le satisfaga el existencialismo pasado de moda, se le ofrece la fenomenología, relacionada con la "conciencia pura". Si alguien siente afición por la exactitud matemática, puede iniciarse en los fundamentos filosóficos del estructuralismo, la semiótica en su interpretación idealista, etc. Y a través del arte, que sirve los intereses de la burguesía reaccionaria, llega el hombre en la sociedad burguesa a la concepción burguesa del mundo.

Las diferentes modalidades de creación artística: pintura, cine, literatura, música, teatro, etc., se hallan fuertemente influidas por las corrientes filosóficas reaccionarias, por separado o en su conjunto. Es importante señalar este hecho, máxime cuando con frecuencia, no de manera directa, sino por mediación del arte, los sistemas filosóficos burgueses ejercen su influencia en los individuos. A menudo, las ideas de estas escuelas filosóficas son más vivaces en el arte que en su forma abstracta. Vemos que el existencialismo como corriente filosófica ha perdido hoy sus viejas posiciones, pero se mantiene aún sólidamente y está bien afincado en el arte de la sociedad burguesa, cosa que no hay que perder de vista.

Es de lamentar que no siempre expliquemos ni apreciemos como es debido las formas enrevesadas y excéntricas en que se manifiesta la ideología burguesa en el arte que suelen presentarse con la envoltura llamativa de "forma revolucionaria", de "revolución en la estética del siglo XX", etc. Es sintomático que en arte casi todos se digan ahora revolucionarios. En la pintura, los adeptos de la abstracción geométrica y del *pop-art*; entran aquí el surrealismo, el expresionismo, el expresionismo abstracto y los que cultivan el arte cinético; los primitivistas y los miserabilistas. Por eso hace falta, hoy más que nunca, elaborar de manera profunda los problemas fundamentales de la Estética marxista-leninista en lucha contra la ideología burguesa, contra todas las corrientes estéticas reaccionarias.

El arte presenta en el mundo capitalista actual un cuadro complejo. La áspera lucha de clases que en múltiples planos se libra en la arena internacional y en la sociedad capitalista

se refleja en la creación artística. El propio arte es arena de encarnizada lucha de clases.

En la sociedad capitalista, detrás de las diversas tendencias y concepciones estéticas se sitúan determinadas clases. En todo caso no hay ni puede haber un arte por encima de las batallas de la lucha de clases, aunque, se sobrentiende, la postura de clase en el arte no está ligada directamente a los medios de expresión artística, y no siempre aparece al desnudo y abiertamente. Lo más frecuente es que se halle profundamente arraigada en la obra.

Por otra parte, en las actuales condiciones, las complicaciones en el mundo del arte se explican porque todas las capas del pueblo, y entre ellas las pequeñoburguesas, se incorporan activamente a la labor de creación histórica. Estas últimas aportan a la producción artística sus rasgos, ilusiones y titubeos. A eso se añade que en la sociedad, los grupos y capas sociales no están nunca separados unos de otros por una muralla china. Lo mismo puede decirse de las diferentes tendencias del arte, incluyendo las adversas.

Ni que decir tiene que la historia ha abierto un abismo profundo entre el realismo y los decadentistas de todo género. Baste decir que los artistas que reflejan verazmente las exigencias apremiantes del desarrollo social son, por la índole de su arte, demócratas y humanistas, mientras que los decadentistas rehúyen las masas, les vuelven la espalda, o incluso se mofan del pueblo revolucionario. Pero también existe aquí una interacción que va en distintas direcciones. De un lado, los artistas de valía insertos en el decadentismo, lo abandonan, e influidos por la vida y el conocimiento de la misma, por los éxitos de la concepción marxista-leninista del mundo y del arte del realismo socialista, se sitúan en las posiciones de la clase obrera, que enarbola la bandera del futuro. Por otro lado, algunos realistas carentes de claridad ideológica, artística y política flaquean ante la cruda realidad dialéctica, caen en el abatimiento y acaban en el decadentismo, dejándose a veces seducir por las frases sonoras de las corrientes burguesas y pequeñoburguesas en boga en el arte, cubriéndose con las abigarradas y llamativas vestiduras del "antitradicionalismo".

Mas movedizos aún son los límites de las influencias recíprocas en el seno del arte realista en las condiciones de la sociedad capitalista. No cabe duda de que el realismo socialista influye con particular fuerza en el arte contempo-

ráneo. Pero tampoco los artistas cuyo método ha dado en llamarse realismo crítico están cruzados de brazos. Influyen a veces en los artistas del realismo socialista, influencia que puede ser saludable, toda vez que en el proceso de conocimiento de la realidad los grandes artistas del realismo crítico acumulan, sin duda, una valiosa experiencia estética, pero también puede ser negativa. En este caso se deja sentir la vaguedad en los juicios y conclusiones estético-ideológicos, la interpretación del "bien" y del "mal" al margen de las clases sociales, la substitución del humanismo socialista por el humanismo abstracto, etc. Y, naturalmente, en los países socialistas, algunos artistas se dejan también seducir por el realismo crítico.

Es obvio que la semejanza entre artistas no siempre supone imitación. Pero cualquier abdicación de los principios del realismo socialista entraña inevitablemente concesiones ideológicas, errores gnoseológicos, unilateralidad en el conocimiento de la vida, etc. Y ésta es otra prueba convincente de que en la creación artística y en la estética existen principios ideológicos y estéticos objetivos que nos permiten distinguir los artistas del realismo socialista y crítico y percibir el contraste radical entre el realismo y el arte decadentista, ya aparezca en forma de "arte de élites" o de "arte de masas", que idealiza el modo de vida capitalista. De no existir en el arte esos principios y esos límites, no se produciría algo tan importante como el paso de los artistas a las posiciones del realismo, sobre todo a las del realismo socialista.

También en el Occidente burgués se acentúa el deslindamiento en el arte, lo que no excluye en modo alguno cierta "integración" de influencias. Sobre todo, cuando en las filas de algún destacamento del movimiento comunista penetran el revisionismo, de derecha e "izquierda", el reformismo o el decadentismo.

Nunca fue tan evidente que el arte decadentista se coaliga con el revolucionarismo y el anarquismo e interviene contra todas las tendencias progresistas del arte.

Nunca estuvo tan claro que el subjetivismo político y estético se entrelazan y se dan la mano. En este sentido no tiene nada de casual que Roger Garaudy, comenzando por la revisión de los principios fundamentales de la estética marxista-leninista, llegara en sus libros *Por un modelo francés de socialismo* y *El gran viraje del socialismo* a romper por

completo con el marxismo-leninismo, adoptando una postura revisionista y liquidadora, de hostilidad al Partido Comunista. Como se sabe, esa misma fue la evolución que poco antes había seguido Ernst Fischer.

Lenin combatió la estética subjetivista y el arte burgués decadentista apoyándose en la poderosa teoría científica y en la práctica revolucionaria. Interviniendo contra la disociación de la imagen en el arte y contra las escuelas y escuelitas subjetivistas en estética, mostró de dónde salieron y a dónde van, cómo cambiaron y cambian su arsenal ideológico. Y al hacerlo, Lenin luchaba por que se conociera la vida en toda su hondura y complejidad, demostrando que sólo mediante el conocimiento de la realidad en todos sus aspectos, en su verdadera esencia y desarrollo revolucionario, es posible un auténtico florecimiento de la creación artística y de cada personalidad creadora.

El legado estético de Lenin permite hallar la verdad a quienes la buscan, comprender hacia dónde avanza la vida, quién contribuye y quién estorba al progreso social y artístico. Da a los partidos comunistas y obreros la posibilidad de llevar una política acertada en lo que concierne al arte teniendo en cuenta su carácter específico, la correlación de fuerzas de clase, el grado de desarrollo social y estético del pueblo; les permite orientarse con conocimiento de causa en la intrincada trama de los fenómenos estéticos y de las corrientes y tendencias artísticas.

Lenin subrayaba que los comunistas no deben mantener posturas sectarias en las cuestiones del arte. Su deber es ayudar a todos los artistas a encontrar el buen camino en la vida y en el arte, apoyar a los que, luchando contra la opresión imperialista, no han acabado de desembarazarse de prejuicios, dudas y vacilaciones. Esta lucha *por* la intelectualidad artística, *contra* las fuerzas, tradiciones e influencia de la burguesía es difícil y tenaz. También hay que tener en cuenta que la conciencia estética de los individuos puede ir a la zaga, y así sucede realmente muchas veces, de su conciencia política, y que los artistas de los países capitalistas tienen que crear en condiciones de persecución policíaca del arte progresista, de continuos ataques al realismo y a la concepción marxista-leninista del mundo.

El capitalismo paraliza las posibilidades creadoras del artista y destruye la belleza y, a veces, hasta artistas honestos

piensan en serio, de un modo subjetivo, que puede lucharse contra el capitalismo y la mutilación por éste de la personalidad por procedimientos formalistas. Afirmando su "Yo" con inimaginables volteretas, creen sinceramente que lanzan un reto al "mundo de los poderosos". Estos artistas necesitan mucho empeño y valor para encontrar por fin la verdad de la vida. Tienen que esforzarse bastante para desprenderse del lastre de los prejuicios burgueses y pequeñoburgueses, para formar en las filas de los luchadores convencidos por la paz, la democracia y el socialismo.

Esto indica que es necesario abordar de manera diferenciada la intelectualidad artística de los países capitalistas; que hay que apoyar a todos los que desean acercarse al pueblo y marchar con el pueblo contra el capitalismo. Pero en el terreno de la ideología es inadmisible ningún compromiso. No hay nada peor que querer conciliar ecléctícamente el marxismo, comprendida la esfera de la estética, con todo género de concepciones burguesas y pequeñoburguesas, por cualquier razón que sea.

Somos favorables a una táctica flexible de principios, pero estamos en contra de los eclécticos en teoría e ideología. Somos partidarios de una concepción marxista-leninista del mundo íntegra. Tomando la defensa del hombre contra las falsas ideas y concepciones, no podemos nunca ni en parte alguna ceder nuestras posiciones ideológicas, renunciar a los principios del marxismo-leninismo. Para nosotros, el leninismo es sagrado.

Las vías de la lucha ideológica en la esfera de la estética son peculiares. Pero también aquí tropezamos con una transfiguración específica de las concepciones del "tendido de puentes", de la "convergencia", etc.

La consigna de "tendido de puentes" entre Oriente y Occidente proclamada por los ideólogos del imperialismo es algo más que palabras. Es una doctrina y una práctica calculadas para clavar una cuña en la unidad de los países socialistas y provocar en ellos la "erosión" del marxismo-leninismo y de las relaciones sociales. Esta doctrina y esta práctica abarcan la cultura y la estética, diferenciando las particularidades de unos u otros países y de los distintos grupos sociales.

En nuestros días, los anticomunistas en el campo de la estética no se acuerdan ya de la consigna de "el arte por el

arte". Luchan por una "cultura de masas" militante, esforzándose por llevar su ideología a las amplias capas del pueblo, y por un "arte de élite" abiertamente individualista, según su propia visión, destinada a los círculos de la intelectualidad. No se cohiben para proclamar que confían no tanto en la razón como en las emociones, tratando de convertir las pasiones en indignación; los roces, en desconfianza; los prejuicios, en cólera.

No hay que olvidar que al coro de los ideólogos burgueses se unen ahora los revisionistas de todo género, que el anarquismo se entrelaza estrechamente con el oportunismo, y el oportunismo de derecha o de "izquierda," con el nacionalismo burgués y pequeñoburgués y con el anticomunismo. De que esto es así, es fácil convencerse. No hay más que ver cómo se empalman, por ejemplo, la teoría anticomunista de la "erosión del socialismo" o de la "convergencia", incluida su variante estética, "la corriente única", con el nacionalismo burgués y pequeñoburgués.

Los actuales ideólogos del anticomunismo cifran grandes esperanzas, sobre todo, en el nacionalismo. Según escribe uno de ellos, Walter Kolarz, cabe pensar que "finalmente el comunismo capitulará ante el nacionalismo en escala mundial" [11]. Tan lejos llegan los planes que traman los imperialistas por medio del nacionalismo burgués y pequeñoburgués.

Es verdad que muchas veces los ideólogos burgueses no creen ellos mismos lo que escriben. Eso no es óbice para que traten, y con ellos toda la reacción internacional, de desnaturalizar el sentimiento nacional y volver esta arma tan sutil contra la unidad de los países socialistas, con la esperanza, primero, de encerrar uno u otro y su cultura artística en la concha de su egoísmo nacional y debilitar el socialismo, y después, de agrupar los diversos modelos de nacionalismo en torno al Occidente burgués, sin entrar, como escribe John Campbell, especialista norteamericano en cuestiones de Europa Oriental, "en conflicto abierto serio con la Unión Soviética" [12]. Por otra parte, poniendo sus

---

[11] Walter Kolarz. *Communism and Colonialism.* Ed. by G. Gretton, London, 1964, p. 12.

[12] John C. Campbell. *American Policy Toward Communist Eastern Europe: the Choices Ahead.* The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965, p. 100.

esperanzas en el incremento de las tendencias nacionalistas en los países socialistas y en el movimiento comunista internacional, los ideólogos burgueses, lo mismo que los revisionistas, tampoco dejan en paz la estética y la cultura artística. Atacando los principios del arte socialista, intentan vaciarlo de su contenido socialista y, por consiguiente, de su carácter de clase e internacionalista.

Lenin indicaba que el nacionalismo pequeñoburgués no desaparece automáticamente con el triunfo de la revolución socialista. Al contrario. Señalaba que la lucha contra este mal, el más arraigado de los prejuicios burgueses, "adquiere tanta mayor importancia cuanto mayor es la palpitante actualidad de la tarea de transformar la dictadura del proletariado, convirtiéndola de nacional (es decir, existente en un solo país e incapaz de determinar la política mundial) en internacional (es decir, en dictadura del proletariado existente, cuando menos, en varios países avanzados y capaz de tener una influencia decisiva sobre toda la política mundial)" [13].

Los acontecimientos de los últimos años son la prueba palmaria de que la propaganda burguesa en todas sus formas y de todo tipo se hace más intensa, sirviéndose de poderosos medios de información masiva como son la radio y la televisión, la prensa y el cine.

En la lucha contra la ideología burguesa, los marxistas-leninistas nunca estuvieron a la defensiva. Siguiendo las tradiciones combativas de nuestro gran movimiento revolucionario, es necesario reforzar la ofensiva en todo el frente, en toda la línea, contra la ideología burguesa, partiendo de que la batalla ideológica no se reduce al debate entre científicos o publicistas, teóricos o artistas. Es la lucha de clases, expresión del antagonismo entre los dos sistemas: el capitalismo y el socialismo, de la contradicción irreductible entre la clase obrera y la burguesía imperialista. Esta lucha tiene repercusiones en la sociedad socialista. Es evidente que la batalla contra la influencia burguesa, contra todas las fuerzas y tradiciones del viejo mundo en las condiciones del socialismo, en el que sólo hay clases amigas y se ha afirmado la unidad social, política e ideológica de todos los grupos

---

[13] V. I. Lenin. *Esbozo inicial de las tesis sobre los problemas nacional y colonial. O. C.*, t. 41, pág. 165.

sociales, requiere también un enfoque de partido, clasista, de los fenómenos sociales, especialmente los ideológicos.

A veces se oye decir que en nuestros días, cuando el leninismo es la fuerza más influyente en el mundo, no hay por qué enzarzarse en disputas ideológicas, y que lo que hace falta es fraternizar con todos. Es un error profundo. Quienes preconizan tal apaciguamiento, o han perdido su espíritu de combate o no se dan cuenta de las consecuencias que puede acarrear su postura. Sean cuales fueren las intenciones subjetivas de un hombre, hay una lógica objetiva de ideas que existe a veces independientemente de esas intenciones. Esta lógica objetiva persuade una y otra vez de que, como Lenin decía, "... *todo lo que sea* rebajar la ideología socialista, *todo lo que sea alejarse* de ella, equivale a fortalecer la ideología burguesa"; "... el problema se plantea *solamente así*: ideología burguesa o ideología socialista. No hay término medio..." [14]. Esta importantísima tesis leninista de principios concierne por entero a la estética. Se plantean ante la Estética marxista-leninista las mismas tareas de combate, de ofensiva, que ante la Filosofía y demás sectores de nuestro frente ideológico.

Es obvio que la Estética marxista-leninista no se diluye en la Filosofía. Tiene su propio objeto y sus tareas. Pero la ciencia estética presenta un acusado carácter de concepción del mundo. Sorprende por ello que a veces surjan discusiones bastante estériles sobre si ésta es o no una ciencia filosófica. A menudo les falta a los trabajos de estética este profundo carácter de concepción del mundo, materialista-dialéctico, en el enfoque de los problemas estéticos; les falta habilidad para someter a crítica las concepciones burguesas y elaborar al mismo tiempo desde el punto de vista téorico los problemas con que especulan los ideólogos burgueses, que reproducen en forma falseada unos u otros aspectos de la realidad y de la creación artística. Es también de lamentar que, en ocasiones, al valorar los diversos fenómenos artísticos, su examen y explicación carezcan de un claro enfoque clasista, y que no se sepa llevar consecuentemente el análisis objetivo a conclusiones clasistas con carácter de visión del mundo.

En realidad, el vicio de la teoría del "realismo sin orillas" ¿no consiste acaso en que, poniendo el mito en el lugar de la

---

[14] V. I. Lenin. *¿Qué hacer?* O. C., t. 6, págs. 40, 39.

imagen realista y eliminando el problema de la autenticidad, de la verdad de la vida en la creación artística, mete en el mismo saco el arte del realismo socialista, el del realismo crítico y el decadentista, y borra toda divisoria entre la concepción revolucionaria del mundo y la ideología burguesa en el arte?

¿Es que la desdicha de la teoría del "estilo único figurativo de nuestra época" no radica en que ve la creación artística al margen de la lucha ideológica, sin relación con las clases, en que identifica el realismo socialista con el crítico y substituye el análisis concreto del arte por razonamientos abstractos?

¿Es que los intentos de explicar la cultura artística en el capitalismo como cultura única de toda la nación, al margen de las clases, sin ver la lucha entre "las dos culturas" de que hablaba Lenin, no es apartarse de las posiciones claras marxistas-leninistas?

¿Es que las tentativas de considerar que en la historia de nuestra cultura y de nuestro arte los años veinte están al margen de la lucha que sostuvo el partido contra las tendencias burguesas decadentistas reaccionarias e idealistas, y la pretensión, por así decir, de "enriquecer" el marxismo con las últimas "innovaciones" burguesas no se explican acaso por el abandono de la concepción e interpretación clasistas de las corrientes estéticas?

No puede admitirse que se minen los conceptos marxistas, que despoje el marxismo-leninismo de su "alma viva". No es posible avenirse a las tentativas de desgajar del marxismo la ideología política y la sociología, de substituir el estudio dialéctico-materialista de los fenómenos estéticos por el estructuralismo, etc.

Es evidente que la integración y especialización de las ciencias, y entre ellas las ciencias sociales, es una ley objetiva. Es un proceso que se opera y que seguirá operándose. El problema no es cerrar los ojos ante los nuevos procesos, sino desentrañar sobre bases científicas dónde está el proceso natural de separación y diferenciación de los conocimientos positivos y dónde las cosas nuevas creadas artificialmente; cuáles son las búsquedas realmente innovadoras sin las que no puede concebirse la ciencia, y cuál la falsa erudición, la mistificación presentada como ciencia. Fue precisamente Lenin quien, poniendo al desnudo las especulaciones de los filósofos burgueses acerca de los novísimos descubrimientos

de la ciencia, exigió estudiarlos con atención. Su obra *Materialismo y Empiriocriticismo* es un excelente modelo de interpretación creadora, de síntesis de las conquistas científicas apoyándose en el materialismo dialéctico y en todo el desarrollo de la filosofía y de la estética.

Hay que decir que también en las condiciones presentes, la Estética marxista-leninista se enriquece continuamente en los documentos de los partidos comunistas y obreros y con el esfuerzo colectivo de los científicos y artistas que comparten la concepción marxista-leninista del mundo. Tal vez haya llegado la hora de escribir la historia de la Estética marxista-leninista, de mostrar cómo se forma, cómo avanza y se consolida en ruda batalla contra las concepciones burguesas y revisionistas. Sin duda, eso influiría favorablemente en el progreso del pensamiento marxista y de la teoría y la práctica del arte del realismo socialista; en el temple ideológico de científicos y artistas y en la educación ideológica estética de todos los soviéticos.

Como en cualquier otra ciencia, en la estética son bastantes los problemas que esperan ser explicados, y hay que felicitarse de que su solución se aborde de manera científica y creadora. Pero lo que es inadmisible es que se confunda el verdadero desarrollo creador del marxismo con las apariencias de innovación. Es ésta una cuestión de principio que exige ser abordada con seriedad y reflexión.

La labor educativa entre el pueblo no puede suplantarse por la pura administración burocrática. Al propio tiempo, la persuasión, el tacto y la atención hacia el hombre y la preocupación por su crecimiento espiritual presuponen un elevado espíritu de partido, en las ideas y en los actos. En la teoría y en la ideología no puede caber la menor complacencia, la menor negligencia. Recordemos cómo Lenin criticaba con dureza a los observadores impasibles que fiaban todo al caos de la vida, a los que habiéndose apartado del buen camino iban a parar al de la ideología y psicología burguesas, por más talento que tuviesen, y a los que abandonaban las posiciones de clase en la ciencia social y, en general, en toda la cultura.

Estos postulados leninistas conservan hoy su actualidad. No es un secreto para nadie que, con todos nuestros éxitos de verdadera significación histórica universal, en el desenvolvimiento de la cultura socialista se sigue tropezando a veces con una interpretación extrasocial y extraclasista de

los caracteres; con la noción abstracta del "bien" y del "mal" y con vestigios de ideas populistas sobre "el poder de la tierra". En este último caso, se opone el campesinado a los otros grupos sociales de la sociedad socialista, y se le considera sin relación alguna con sus condiciones de vida.

Se choca igualmente con la tendencia a desheroizar los grandes acontecimientos de la vida de nuestro pueblo, a pintar tosca y simple la vida espiritual del hombre soviético y a presentarlo con imágenes de un país patriarcal. Esto sucede porque se abordan superficialmente problemas serios; es consecuencia de la debilidad teórica e ideológico-artística en la explicación de los fenómenos de la vida. Sin embargo, esta debilidad se encomia y alaba con frecuencia en algunas reseñas, artículos y monografías de autores que pierden el criterio objetivo en la interpretación de las obras de la literatura y del arte.

Sólo la Estética marxista-leninista ofrece objetivamente criterios científicos acertados, garantiza la investigación y explicación seguras y profundas de la cultura artística. Allí donde faltan principios marxistas-leninistas sólidos aparecen los escarceos teóricos, los saltos de un extremo a otro. Ora se minimiza lo común, lo social a favor de lo individual; ora lo individual a favor de lo social. Unas veces se crea un "héroe ideal" especulativo, otras se idealiza y coloca en primer plano a personajes "no héroes", menguados, *desmagnetizados*, o se rinde tributo al sociologismo vulgar o al formalismo.

La mengua u olvido de los criterios objetivos en estética, en la teoría de la literatura y crítica del arte se deben a la endeblez de las convicciones ideológicas, al abandono del principio del partidismo comunista.

Conclusión: en todas partes y, por lo tanto, en la esfera de la cultura espiritual, hay que guiarse por el principio del partidismo comunista, vencer a tiempo los fenómenos nocivos, por pequeños e insignificantes que puedan parecer, sin dejar que se agranden y cobren fuerza.

Lenin decía: "...nosotros somos comunistas. No podemos cruzarnos de brazos y dejar que el caos vaya por donde quiera. Debemos de manera bien planeada dirigir este proceso y configurar sus resultados"[15]. Partiendo de esto,

---

[15] *V. I. Lenin sobre la literatura y el arte. Judózhestvennaya literatura*, Moscú, 1969, pág. 663.

en la resolución del Pleno del CC del PCUS de abril de 1968 se dice que es deber de todas las organizaciones del partido sostener la ofensiva contra la ideología burguesa e intervenir enérgicamente contra el intento de introducir en ciertas obras literarias puntos de vista extraños a la ideología socialista de la sociedad soviética.

Lenin no transigía con quienes intentaban substraer el arte a la labor de dirección del partido, ni con quienes favorecían estos intentos o se conciliaban con ellos. Cuando los dirigentes de *Proletkult*[16] tomaron el camino de convertir esta organización en algo autónomo, independiente del partido y del Estado, Lenin les dio una respuesta contundente. En el proyecto de resolución del Congreso de *Proletkult* de toda Rusia, que él redactó, se decía que este congreso "rechazaba con la mayor energía como inexacta teóricamente y perjudicial en la práctica toda tentativa de inventar una cultura especial propia, de encerrarse en sus propias organizaciones aisladas..."[17]. Esta conclusión es perfectamente comprensible. La política del Partido Comunista, basada en la ciencia marxista, refleja exactamente los imperativos del desarrollo social y concierne a millones de personas. Por esa razón, el partidismo comunista es el alma viva del arte socialista, la base ideológica y el poderoso estímulo de su florecimiento. Al devenir íntima convicción de un artista de talento, la ideología comunista le ayuda a crear obras apasionantes, ricas en ideas y realmente grandes.

La estética burguesa contemporánea se ha asfixiado en una tremenda ola de subjetivismo y relativismo. El bien, la belleza y la verdad, todo se hizo en su representación imperceptible, inconcebible como la propia vida, que muchos representantes de la filosofía y la estética burguesas han declarado incognoscible e irracional. Lenin no sólo presintió desde sus comienzos esta nueva estrategia de la burguesía

---

[16] *Proletkult*: organización cultural y de instrucción formada después de la Revolución de Octubre en Rusia, cuyos líderes negaban la importancia de la herencia cultural del pasado e intentaban crear una cultura proletaria especial. (*N. de la Edit.*)

[17] *V. I. Lenin sobre la literatura y el arte. Judózhestvennaya literatura*, pág. 455.

reaccionaria, sino que explicó por qué la burguesía imperialista erige el escepticismo general, la negación de la verdad objetiva, en símbolo de la fe de su ideología, teoría y estética.

La Estética marxista-leninista no admite el dogmatismo y el subjetivismo, ni tampoco el relativismo absoluto. Extrae de la vida, de la práctica, la fuerza de su avance incontenible, de su incesante desarrollo creador.

Arquímedes dijo en la antigüedad: "Dadme un punto de apoyo y levantaré el mundo". Nuestro punto de apoyo son los principios de la doctrina omnipotente y victoriosa del marxismo-leninismo, poderoso instrumento de conocimiento y transformación revolucionaria de la realidad, gran bandera de lucha por el triunfo del comunismo en el mundo entero. La doctrina marxista-leninista es invencible porque es cierta.

1970

LA CONSTRUCCION DEL COMUNISMO Y LAS TAREAS DE LA ESTETICA

La adopción del Programa del PCUS, que da una respuesta precisa a las cuestiones más trascendentales de nuestra época, trátese de problemas económicos, políticos o culturales y estéticos, pone en manos de los trabajadores del sector estético una teoría y una clara perspectiva de acción ajustada a las tareas que presenta en nustro país la construcción del comunismo en todos los frentes.

Habiéndose eliminado las consecuencias del culto a la personalidad, no hay entre nosotros causas objetivas de ningún género que obstaculicen el avance creador del pensamiento estético y su penetración en todas las esferas de la vida social y en las costumbres. Ahora todo depende de nosotros, de nuestro saber, de nuestra capacidad. Máxime cuando crece la actividad creadora del pueblo soviético y se eleva constantemente su nivel ideológico y estético, creando un terreno propicio a la labor de educación estética de los trabajadores y planteando ante la estética nuevas y grandiosas tareas completamente hacederas en las condiciones presentes.

El trabajo de los estéticos soviéticos se ve considerablemente facilitado porque en nuestro tiempo el arte del realismo socialista, que tiene por fundamento ideológico la concepción marxista-leninista del mundo, se ha convertido en un fenómeno universal. Ello da bríos a quienes combaten bajo su bandera, consolida las posiciones de todas las fuerzas democráticas, de todos los artistas que defienden la causa de la paz y el progreso.

El sistema socialista mundial demuestra claramente a los pueblos qué representa la cultura estética —incluida la artística— liberada del poder del capital, creada para el pueblo y al servicio del pueblo.

La historia enseña que la clase obrera es la única clase que no aspira a perpetuar su dominio, que agrupa en torno suyo a todos los trabajadores, no para cumplir cualquier tarea transitoria, sino para edificar el comunismo, terminar para siempre con la división de la sociedad en clases y crear la cultura artística de la sociedad sin clases, la cultura de todo el pueblo, de toda la humanidad.

Por supuesto, sería ingenuo pensar que toda la clase obrera, y menos aún, todo el pueblo, estén plenamente maduros para cumplir esta misión histórica en cuanto triunfa la revolución socialista. Los comunistas supieron siempre que la nueva cultura socialista no es flor de estufa, que no se forma con personas criadas en invernaderos. "Queremos —decía Lenin— construir el socialismo con la gente educada por el capitalismo, con la gente estropeada y pervertida por él, pero, en compensación, templada por él para la lucha" [1].

Esta labor, la más grandiosa por sus tareas y envergadura, es la revolución cultural auténtica, parte integrante de la revolución socialista, y constituye *toda una época histórica* de trabajo creador, intenso y claramente orientado, de todo el partido, del pueblo entero.

Hay que decir que en nuestros escritos sobre filosofía y estética fue corriente durante mucho tiempo la interpretación unilateral de la revolución cultural. En realidad, se reducía ésta a la liquidación del analfabetismo y a la formación de una intelectualidad del pueblo. Es indudable que la revolución cultural implica obligatoriamente dar solución a estos dos importantes problemas que, dicho sea de paso, fueron particularmente agudos en nuestro país, que era en el pasado relativamente atrasado en el aspecto económico e iletrado casi en su totalidad. Mas la revolución cultural no se circunscribe a liquidar el analfabetismo y a formar una intelectualidad de procedencia obrera y campesina. Considerada en toda su dimensión, representa una *profundísima revolución social*, cuyo objeto es crear todas las condiciones ideológicas y culturales para el afianzamiento del socialismo y la victoria del comunismo. En el curso de la revolución cultural van creándose las bases de la cultura estética del comunismo, que "recogerá toda la diversidad y

---

[1] V. I. Lenin. *Exitos y dificultades del Poder soviético. O. C.*, t. 38, pág. 54.

riqueza de la vida espiritual de la sociedad, así como los elevados ideales y el humanismo del mundo nuevo" [2].

La cultura estética del comunismo presupone un desarrollo armónico y universal de los individuos dotados de una conciencia artística elevada. Sin embargo, esta cultura estética no sólo consiste en poseer conocimientos; es también saber aplicarlos en la práctica: en el trabajo, en las relaciones entre los hombres, etc., en provecho de la sociedad; son las aptitudes artísticas, la gran sensibilidad emocional y el buen gusto artístico que se plasman en la creación de valores de la cultura material y espiritual.

Las aptitudes estéticas, los criterios y gustos artísticos de los individuos se desarrollan en el curso de su trabajo, del conocimiento objetivo del mundo y del dominio de la cultura material y espiritual.

A propósito de esto, hay que decir con pesar que nuestros científicos de la esfera de la estética con mucha frecuencia abordan las tareas de esta ciencia de manera estrecha, con lo que, voluntariamente o no, limitan su radio de acción en la vida de la sociedad soviética. Esto indica una vez más que en la comprensión del objeto, el papel y la aplicación de la Estética marxista-leninista en el período de construcción del comunismo en todos los frentes y en la etapa culminante de la revolución cultural, debe haber completa claridad y precisión.

Subrayemos con toda fuerza que en las condiciones actuales la estética puede y debe irrumpir con audacia en todas las esferas de la vida social, entre ellas en las de la producción material, la creación científico-técnica y la vida cotidiana.

Esto obedece en primer término a que en nuestro país, *toda la práctica social* que se deriva de las relaciones de producción socialistas forma la conciencia artística socialista del pueblo y desarrolla su sentido estético.

Obedece también al *creciente papel que desempeña la educación ideológica y estética de las masas* en el período de construcción del comunismo en todos los frentes y *a las leyes objetivas que rigen el proceso cognoscitivo.*

El problema radica en que en nuestro tiempo, la acentuada integración de conocimientos profundiza su

---

[2] *Documentos del XXII Congreso del PCUS.* Gospolitizdat, Moscú, 1961, pág. 419.

especialización, y el proceso de diferenciación de las ciencias originado por el desarrollo acelerado del conocimiento hace que esa diferenciación "trabaje" para la integración, favoreciendo cada vez más la interpenetración de las ciencias. En consecuencia, cada ciencia, y entre ellas la estética, además de enriquecerse, amplía su esfera de influencia.

Producción, creación científico-técnica y la estética

La práctica social de nuestra sociedad que construye el comunismo, nos sugiere con mayor amplitud que antes el modo de abordar las tareas de la estética.

Es imposible no darse cuenta de que su objeto se dilata sensiblemente, de que sus ramas y secciones se enriquecen y adquieren mayor diferenciación.

La estética se ocupaba en el pasado casi exclusivamente de estudiar los problemas de la creación artística, del arte. A veces hasta se pensaba que ninguno de los demás aspectos de la actividad tenían ni podían tener pleno valor estético.

En nuestra sociedad, puede y debe estudiar el problema de la belleza, investigando, además del arte, toda la variedad del trabajo social útil de los soviéticos. Y se comprende el porqué. En el socialismo, en particular en el período de su transformación en comunismo, cambia radicalmente el carácter del trabajo productivo. En nuestro país, el trabajo es libre en todas las esferas, y cada día más creador.

Sin embargo, y esto hay que decirlo sin rodeos, nuestros estéticos estudian todavía poco problemas como el del trabajo y la educación estética, o el del desarrollo estético de la personalidad en el proceso de trabajo. Por si fuera poco, hay incluso teóricos que muestran su desdén hacia dichos temas, o en todo caso, los ven con escepticismo.

Tomemos los artículos y monografías sobre estas cuestiones. En uno se indica que "la estética hay que interpretarla como filosofía del arte", y en otro, que "es el resultado de la aplicación de criterios filosóficos generales a las cuestiones del arte y la literatura". Estos son juicios corrientes bastante extendidos, a los que se dota con frecuencia del consiguiente "fundamento teórico".

De este modo, en los trabajos sobre estética, se ha convertido casi en lugar común la tesis sobre los dos tipos de

relación estética del hombre con la realidad: uno superior, en el arte, y otro inferior, en la esfera de la producción material. Estas apreciaciones han echado en la literatura estética raíces tan hondas que han llegado a penetrar en un libro de texto[3].

Estos juicios pecan, sin duda, de unilaterales. Dificultan a la ciencia estética acercarse a la realidad, al ámbito de la producción material, y comprender exactamente, en toda su plenitud y complejidad, las relaciones estéticas del hombre con la realidad.

Huelga decir que los valores de la cultura material y espiritual y su influencia en la sociedad no pueden identificarse, ni tampoco el trabajo en la producción material y la actividad artística en la pintura, la literatura o la música. Pero no es menos evidente que en toda actividad del hombre y en todo objeto hecho con mano maestra, hay, independientemente del destino que tengan, algún mérito estético. Y el nudo del problema no es saber dónde se manifiesta más o menos la belleza, sino cómo crear condiciones para que ésta se exteriorice lo más plenamente posible, en la esfera de la producción material o en otra cualquiera. Operando con los conceptos de forma "superior" e "inferior" de asimilación estética de la realidad, muchos de nuestros teóricos olvidan precisamente este aspecto esencial de la cuestión.

En lo concerniente a la "diferenciación estética", de la que tanto se escribe en los últimos tiempos, también existe en el arte como se sabe. Y sacar de esto la conclusión de que el trabajo en la producción material comporta objetivamente una inferioridad estética es una ligereza en el mejor de los casos. Se impone desembarazarse de la "contemplación" pasiva en el análisis de la belleza. Hay que ver y estudiar no sólo cómo el hombre percibe y conoce lo objetivamente bello, sino cómo crea él mismo la belleza al producir valores de la cultura material y espiritual.

La estética está llamada hoy más que nunca a influir activamente en la transformación de la vida y del hombre. Como se indica en el Programa de nuestro partido, en el período de la edificación comunista en todos los frentes, el principio artístico deberá inspirar aún más el trabajo, embellecer la vida y ennoblecer al hombre.

---

[3] Véase: *Fundamentos de la Estética marxista-leninista.* Gospolitizdat, Moscú, 1960, págs. 25 y 26, 436 y otras.

A estos fines, y para resolver multitud de problemas, los estéticos soviéticos tienen necesariamente que cooperar con los representantes de otras ciencias, rebasar el marco del estudio de las cuestiones teóricas del arte y la literatura y ahondar en la entraña de nuestra realidad soviética. Sólo así podrán elevar a mayor altura la teoría del arte, revelar su creciente papel en la vida social y explicar científicamente por qué en el socialismo y el comunismo adquieren carácter estético no sólo los resultados del trabajo productivo, sino su propio proceso creador.

Sin cooperar con filósofos y economistas, es dudoso que los estéticos puedan estudiar de manera profunda y desde todos los ángulos, por ejemplo, la cuestión del carácter estético del trabajo en la producción y en la creación científico-técnica, en dependencia de los cambios que se operan en la estructura del tiempo socialmente necesario y del tiempo libre en el período de edificación del comunismo en todos los frentes. Sabido es que la reducción de la jornada de trabajo, merced al aumento de la productividad, es la condición más importante de la conquista "del verdadero reino de la libertad" para todo el pueblo. Pero esto no basta. Hay que estudiar también atentamente los problemas estéticos de la creación científico-técnica de los productores de bienes materiales en ligazón con los cambios que se operan en toda la estructura de la producción en la marcha hacia el comunismo, con la introducción de la técnica moderna más avanzada en la economía del país y, lo que es de singular importancia, en ligazón con la desaparición gradual de las diferencias entre el trabajo intelectual y manual.

La cooperación fecunda de estéticos y científicos de otras ramas de la ciencia es de excepcional importancia y utilidad recíproca. Es precisamente en el punto de unión de las ciencias donde hoy se hacen muchas veces asombrosos descubrimientos. Los estéticos soviéticos han de estar al corriente de esos descubrimientos científicos, *salir con audacia al encuentro de los adelantos de las ciencias afines*, y no aislarse de ellas.

Los éxitos de las ciencias naturales, técnicas y sociales amplían la problemática de la estética gracias a la solución, por ejemplo, de problemas que lindan por un lado con la estética y por otro con las teorías de la información, la fisiología, la psicología de la percepción y creación, la ética y

la pedagogía. De aquí la interpenetración de sus métodos y procedimientos de investigación. Es éste un fenómeno positivo. Lo que hace falta es no olvidar que en una serie de estas y otras ciencias, la estética tiene su objeto específico y sus tareas también específicas.

Tomemos la psicología. Esta ciencia puede prestar una gran ayuda a la estética en el estudio de las aptitudes artísticas, del proceso creativo y de percepción estética, etc. Pero sería equivocado diluir la estética en la psicología o en la fisiología. ¿Es que una actividad humana tan compleja como la creación artística puede comprenderse como es debido reduciéndola, por así decir, a reflejos condicionados? No, indudablemente. Cabe suponer que las investigaciones en este campo son bastante útiles para las ciencias naturales, en particular para el estudio de los reflejos condicionados; pero no es posible explicar el pensamiento artístico y la creación basándose únicamente en la fisiología. Es más; hacer extensivos de manera mecánica a la estética los datos de la fisiología no será de ninguna utilidad, sino al contrario.

Es también sabido que en ayuda de la estética ha venido una ciencia tan "abstracta" como las matemáticas. El académico A. Kolmogórov y sus discípulos han obtenido interesantes resultados del análisis matemático de las correlaciones cuantitativas en la versificación, en el análisis métrico de las obras literarias. La aplicación de las ciencias exactas, de las máquinas computadoras, esos instrumentos poderosos de elaboración rápida de gran cantidad de datos, permiten en muchos casos a los estéticos aumentar la eficacia de su labor y reducir los plazos de selección y sistematización de dichos datos. Pero sería pueril tratar de expresar toda la riqueza de las categorías estéticas con fórmulas matemáticas.

Por cierto que algunos de nuestros estéticos, jugando con los términos cibernéticos de "información" y "extensión de la información", haciéndose por lo visto una idea superficial de su verdadero alcance, llegan al punto de estar dispuestos a reestructurar toda la estética según la cibernética.

¿Y cuál es el resultado? Un problema tan complejo como el de la tradición y la innovación del arte lo reducen, así lo escriben ellos mismos, a "una discusión entre partidarios del alboroto de la información y de la extensión de la

información". Y así resulta que quien quería "comprobar la armonía con el álgebra", quedó visiblemente en desacuerdo con el álgebra, y en cuanto a la armonía, no se siente mucho que digamos. ¿Acaso se puede tratar con tanta ligereza un problema tan complejo e importante?

Es indudable que la lingüística y el estudio literario están muy ligados al estudio de los medios estilísticos, de los elementos rítmicos de estilo, etc., que utilizan los escritores. Por eso, la semiótica tiene su esfera de aplicación en el análisis de las obras literarias. Pero tampoco en este caso cabe olvidar que todos los medios lingüísticos, las formas lexicológicas y gramaticales adquieren su significado ideológico artístico a medida que el artista va reflejando la realidad. Por consiguiente, los principios de su empleo por el escritor se hallan inseparablemente unidos a su concepción del mundo, a las particularidades de su talento personal, etc. Olvidarlo equivale a deslizarse a posiciones formalistas, o a las de Benedetto Croce, que en su trabajo *La estética como ciencia de la expresión* pone el signo de igualdad entre la estética y la lingüística.

Por cierto que tampoco hay que pasar por alto "la innovación semiótica" en este terreno. También entre nosotros, los autores de algunos trabajos de semiótica afirman que la esencia de las obras de arte puede comprenderse enteramente dando al olvido... la ideología, los principios del carácter clasista y popular del arte, etc. A su juicio, no es necesario establecer diferencias entre el arte "que tiene una intención" y el "intuitivo", entre la literatura "tendenciosa" y la "meditativa". Y aconsejan "no atarse con todo este lastre de representaciones no verificadas" [4].

¿Qué proponen estos teóricos? Consideran que las obras de arte son "textos compuestos de símbolos en los que cada uno tiene su significado propio...". Declaran que en este sentido, el arte es "análogo a la adivinación, a la prédica religiosa, etc." [5]. Con otras palabras: sugieren convertir la estética en quiromancia. Como suele decirse, no se puede llegar más lejos. En opinión de estos semióticos, resulta que puede razonarse en serio sobre los valores estéticos "a base

---

[4] *Simposio para el estudio estructural de los sistemas de signos*, ed. en ruso, de la Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1962, pág. 138.

[5] Ibídem, pág. 125.

de disparates"[6]. Esto es formalismo y subjetivismo puros, una caricatura de la ciencia.

También tenemos aún estéticos que, oponiendo el conocimiento al proceso de creación de valores artísticos, intentan sustraerse a la cuestión esencial de la filosofía y del materialismo dialéctico e histórico. Creen que la filosofía materialista dialéctica y el método científico pueden substituirse por procedimientos metódicos. Es un profundo error, que conduce al positivismo y al subjetivismo, a la negación de los criterios objetivos en estética y, en fin de cuentas, a la liquidación de la estética como ciencia.

Una estética que pretenda ser libre de la filosofía es imposible. Pero de rechazo, también la filosofía marxista-leninista se enriquece y avanza mediante la síntesis de los datos de las ciencias especiales. La filosofía como ciencia de las leyes más generales del desarrollo de la naturaleza, la sociedad y el pensamiento, no puede dejar de tener en cuenta los datos de la estética sobre lo que es objetivamente bello en la naturaleza y la sociedad, sobre el pensamiento artístico y las leyes que rigen su desarrollo.

¿Cuáles son, entonces, las conclusiones?

Primera. Hemos de combatir resueltamente en todos los sectores del frente estético contra todo género de especulaciones idealistas con los éxitos de la ciencia, que se desarrolla de manera progresiva. Es bien sabido que los estéticos burgueses están dispuestos a sacar conclusiones idealistas de los modernos descubrimientos científicos y a justificar la llamada visión dinámica del mundo, es decir, cualquier arbitrariedad en la esfera de la estética, o la llamada literatura "oculta", "simbolismo místico y oculto".

Segunda. Influyéndose y enriqueciéndose unas a otras, las ciencias no pierden su carácter específico condicionado por leyes objetivas. No obstante, muchos problemas de la estética han de ser abordados desde un ángulo nuevo, teniendo en cuenta la actual experiencia de la vida y las conquistas de la ciencia.

No es un secreto que entre los estéticos soviéticos están produciéndose cambios substanciales. Paralelamente al aumento de los que trabajan, por así decir, por el cauce tradicional, o sea, en el estudio de las leyes del arte, se refuerza cada vez más el destacamento de los que se ocupan

---

[6] Ibídem, págs. 127-128.

de los problemas estéticos que surgen en la esfera de la producción material. Son éstos precisamente los que se denominan *estéticos de la producción.*

Puede decirse sin exagerar que en nuestro país *se han sentado ya las bases de una rama, completamente nueva y con muchas perspectivas,* de la Estética marxista-leninista, rama que, tal vez, sería acertado llamar Estética del trabajo socialista y comunista. Porque la belleza de las máquinas y de los talleres fabriles no es un fin en sí; es un medio para hacer el trabajo del hombre más productivo y alegre, y para que se manifiesten más plenamente sus posibilidades estéticas.

¿Quiénes forman el armazón de este nuevo refuerzo llegado a la Estética marxista-leninista?

En su mayor parte, son ingenieros, diseñadores, científicos de las ramas de las ciencias naturales y técnicas. Entre ellos hay también bastantes artistas. Como se sabe, se ha creado en Moscú el Instituto de Investigación Científica de Estética Técnica de la URSS, llamado a unir dicho personal y a coordinar su trabajo. En las empresas se extienden cada vez más las oficinas artísticas de diseño y los equipos artísticos, que tienen como principal tarea preparar nuevos modelos de producción industrial de elevadas cualidades estéticas.

No es preciso demostrar la importancia que esto tiene en la producción y en el desarrollo estético de las masas, ya que todos sabemos por experiencia propia que la ropa y los enseres, la decoración de los edificios públicos y de las viviendas guardan la relación más directa con el desarrollo estético de los individuos y de su gusto artístico, con su elevación de sentimientos.

Satisface el ver que los filósofos y teóricos del arte que estudian las cuestiones sociológicas generales empiecen a ocuparse en serio de los problemas del trabajo comunista. Y lo más esencial e importante es que *la estética del trabajo penetra cada vez más en la conciencia de millones de obreros y demás trabajadores de vanguardia de nuestro país, que consideran su trabajo obra de la inspiración.* Y la amplia difusión de la cultura estética entre las masas y su penetración en la práctica, en la vida diaria, es precisamente la garantía de la transformación extraordinariamente rápida de la vida con arreglo a los "cánones de la belleza".

En suma, todos podemos convencernos con nuestros propios ojos de que la ampliación de la esfera de lo bello en

la realidad soviética entraña la desaparición de las nociones habituales, sólidamente ancladas, de los teóricos del conocimiento artístico, a los que se consideraba "sabios de gabinete". Hoy, en nuestro país, es objeto de conocimiento estético toda la vida, toda la realidad; y es sujeto del conocimiento el conjunto de constructores activos del comunismo.

Un estético soviético no puede concebirse al margen de la intensa actividad social. Está allí donde late la vida y la lucha por el comunismo. Alli donde está el pueblo.

La estética de las llamadas "bellas artes", que existe desde milenios, no conoció nunca tantas posibilidades para el aflujo de fuerzas creadoras como las que conoce esta nueva rama de la ciencia estética —la estética del trabajo— que engloba la esfera decisiva de la actividad humana

No hay que olvidar otra particularidad de esta nueva rama como es su estrecha vinculación con la vida. Tal vez sea en esto el teórico más brillante, quien estudiando los "cánones de la belleza" con arreglo a los cuales se crean los objetos materiales, produzca esos objetos o participe en su creación. Como se sabe, esta coincidencia se da raramente entre los estéticos que se ocupan de los problemas de la literatura y el arte. Por eso puede decirse que la estética del trabajo inicia su vida en unas condiciones en las que la teoría, al acercarse a la práctica, exige de los estéticos que actúan en este campo un profundo conocimiento de la producción y de los problemas científico-técnicos.

No quiere esto decir que tengamos que trabajar menos en el estudio del arte. ¡De ningún modo! A medida que nuestra sociedad avanza hacia el comunismo, lejos de reducirse, aumenta el papel del arte.

La Estética marxista-leninista está llamada a interpretar científicamente y a poner de relieve ante todo el mundo el carácter innovador del realismo socialista, las vías y posibilidades de su ulterior perfeccionamiento. Por esta razón se presentan ante ella nuevas tareas.

Prosiguiendo el desenmascaramiento de las diversas teorías estéticas burguesas, del pretendido carácter por encima de las clases y del apartidismo de la creación artística, la Estética marxista-leninista debe ya hoy abordar el análisis científico de las leyes del avance de la sociedad hacia la cultura comunista, universal por el contenido y la forma.

El ideal estético-social del comunismo y su expresión en el arte soviético

Nuestro objetivo supremo es el comunismo. Este ideal social se pone de relieve con extraordinaria claridad y de manera exhaustiva en el Programa del PCUS. En él se dice: "*El comunismo es un régimen social sin clases, con una forma única de propiedad sobre los medios de producción, la propiedad de todo el pueblo, y con una plena igualdad social de todos los miembros de la sociedad, en el que, a la par con el desarrollo universal de los hombres, crecerán las fuerzas productivas sobre la base de una ciencia y una técnica en desenvolvimiento constante, manarán a pleno caudal todas las fuentes de la riqueza social y será realizado el gran principio "de cada cual, según su capacidad; a cada cual, según sus necesidades"*[7].

Hubo un tiempo en que el ideal comunista se asociaba en la mente de los hombres al sueño que se adelanta a la marcha natural de la historia. Actualmente, el comunismo no es sólo algo ansiado, sino que está próximo; no es únicamente posible, sino real, hacedero. Sus elementos se manifiestan cada vez más visible y plenamente en nuestro país a medida que se construye la nueva vida y se resuelven prácticamente las tareas de crear la base material y técnica del comunismo, de educar y formar al hombre universalmente desarrollado.

¿Qué es en sí el ideal estético-social del comunismo?

Si tratáramos de dar una respuesta sucinta, tal vez podría decirse que es el conjunto de opiniones y nociones estéticas de los individuos acerca de cómo debe ser la vida conforme a la concepción marxista-leninista del mundo, de qué es, desde el punto de vista del comunismo, lo bello y elevado.

Se da por sentado que el concepto del ideal estético-social y de su contenido puede y debe profundizarse. Pero lo que está fuera de dudas es que el ideal estético-social del comunismo es ante todo el criterio por el que se rige el hombre en el conocimiento e interpretación de la belleza en la realidad, es decir, en la naturaleza y la sociedad, en la esfera de la creación artística, científica, técnica y de construcción, en toda la actividad laboral de los hombres, en su conducta moral y en sus afanes. Es dudoso que puedan

---

[7] *Documentos del XXII Congreso del PCUS*, ed. citada, pág. 366.

incluso enumerarse todas las facetas de este ideal en razón de que refleja toda la realidad, y la belleza de la realidad en su desarrollo revolucionario es inagotable.

Pero éste es sólo un aspecto de la cuestión. No hay que olvidar que aunque el ideal estético-social emana de toda la realidad, brota de determinadas relaciones sociales, en función de lo cual caracteriza principalmente *al hombre y su idea de la perfección de la vida* en toda su riqueza sensorial y concreción, despierta el entusiasmo, produce dicha.

En las teorías estéticas progresistas y en el arte avanzado, el hombre fue siempre el centro del ideal estético-social. Pero no fue nunca, como lo es en nuestro país, el punto en el que convergen todas las aspiraciones sociales: políticas, económicas y culturales. Porque el comunismo es justamente el humanismo vivo, real, auténtico que hace del hombre el principal objeto de preocupación de toda la sociedad.

Desgraciadamente, tenemos todavía muy pocos trabajos que pongan de relieve la naturaleza social del ideal estético del comunismo y su vinculación con la actividad práctica de las masas. Incluso en trabajos interesantes sobre este tema se contrapone a menudo lo existente y lo que debe existir, el porvenir y el presente.

Nuestro ideal estético-social asocia indisolublemente la realidad y la perspectiva y descubre las principales tendencias de la vida en su avance hacia el comunismo.

Este ideal ayuda a comprender con claridad cómo debe ser la vida y el desarrollo armónico y universal del hombre de la sociedad comunista futura. Concentra en sí los grandes objetivos y aspiraciones de las masas. Pero no es sólo el objetivo supremo ni lo que se exige de las masas partiendo de dicho objetivo. Nuestro ideal estético-social es al mismo tiempo entusiasmo, motivo emocional espiritual, medida de lo realizado en el presente y criterio que determina la acción de los hombres que luchan por el triunfo del comunismo.

Por consiguiente, el ideal estético del comunismo une la conciencia estética de las masas y su práctica social, encauzada a crear el régimen más perfecto de la Tierra. Tiene su expresión en la actividad del pueblo, en todas las formas de la conciencia social y, claro está, en el arte del realismo socialista.

¿Cuál es la razón de que el ideal estético-social del comunismo se manifieste en el arte de manera más plena y polifacética que en otras formas de la conciencia social?

Se explica por la propia naturaleza del ideal estético y por las particularidades de la creación artística. En primer lugar, el arte ofrece una imagen íntegra de los fenómenos de la vida en su forma más concreta. En segundo, por su propia esencia está llamado a educar a los individuos y a satisfacer sus necesidades estéticas. En tercero, al crear imágenes sensoriales concretas que reflejan la realidad en sus nexos y relaciones esenciales, el arte influye sobre todos los aspectos del mundo espiritual del hombre. Por último, al mostrar concretamente y con evidencia cómo debe ser el hombre y cuáles son los caminos que conducen a la victoria de la nueva sociedad comunista, el arte no sólo refleja la vida, sino que hace una apreciación de ella. El verdadero artista mira con audacia hacia adelante. La percepción optimista del mundo es la base de toda nuestra vida y de todo nuestro arte.

Los llamamientos que hacen algunos estéticos a liberar el arte de la psicología, a no pedirle que penetre profundamente en el mundo espiritual del hombre, no tienen nada de común ni con la naturaleza del arte ni con las exigencias de los tiempos[8]. Al contrario. La sociedad socialista es particularmente sensible a la belleza ética y espiritual y no soporta la inmoralidad. Y cuanto más nos acerquemos al comunismo, más exigirá la sociedad de cada individuo, más netamente se perfilará la fisonomía moral-psicológica del hombre del futuro y, por lo tanto, más se exigirá del arte y de la estética, mayores serán las posibilidades del conocimiento artístico profundo y de la representación del hombre nuevo y de su mundo espiritual.

La fuerza estético-ética de las mejores obras del arte y la literatura soviéticas radica en que, reflejando con veracidad la vida, despiertan en los individuos sentimientos y aspiraciones nobles, y, al mismo tiempo, inspiran a las masas en la lucha por nuevos éxitos en la edificación de la sociedad comunista y por afirmar el ideal estético-social del comunismo.

Ahora bien, ningún artista, por más talento que tenga, puede abarcar de una vez todos los aspectos del ideal estético-social comunista, en razón de que este propio ideal se halla en proceso de revolución y porque la belleza de la realidad es extraordinariamente variada. De aquí que sea

[8] Véase, por ejemplo, el libro de V. Turbín. *El camarada tiempo y el camarada arte*, ed. en ruso, 1961, págs. 23, 24 y 25.

posible y necesario seleccionar los fenómenos de la vida y que en la representación de los acontecimientos, fenómenos y caracteres puedan aparecer aspectos diversos.

El realismo socialista abre ante el artista un campo ilimitado para representar, con arreglo a su talento, el quehacer glorioso y los elevados sentimientos del pueblo, los cambios revolucionarios que se operan en la vida, en la psicología y en la conciencia de los hombres, y para mostrar el carácter integral del hombre de la sociedad socialista y comunista. El embellecimiento de la realidad es ajeno a nuestro ideal estético, y no nos hace ninguna falta.

El heroísmo de la sociedad socialista es realmente de masas. De aquí que la principal tarea del arte soviético sea la de representar personajes positivos que encarnen los mejores rasgos de los héroes de nuestro tiempo, y la de hacer obras que descubran las fuentes ideológicas de ese heroísmo.

Nuestra aspiración al comunismo está libre de sueños manilovistas[9]. Nuestra firme convicción en el triunfo del comunismo se basa en el cálculo minucioso de las posibilidades objetivas, en el conocimiento profundo de la práctica y de la ciencia. Este entusiasmo nace de la propia vida, de la comprensión de la grandeza del objetivo y de las vías reales que nos llevan a él. Es el romanticismo consciente de los que construyen el comunismo con sus propias manos.

Es cierto que en algunas discusiones, en particular, en la habida en torno al *Poema del Mar* de Alexandr Dovzhenko, algunos literatos mostraron prevención por el romanticismo en el arte soviético, considerándolo "embellecimiento". Intentaron incluso excluir a Dovzhenko del realismo socialista fundándose en que es... demasiado romántico. Lo menos que puede decirse es que es extraño. La inspiración romántica, el entusiasmo, el ardor y el optimismo son realmente sentimientos sociales que comparten millones de personas en el período de edificación del comunismo en todos los frentes. Otra cosa es que el romanticismo, que en el pasado se ligaba con frecuencia a la vaguedad de los sueños, no sea en nuestro país un simple estado psicológico del individuo, sino *una aspiración consciente al comunismo,* al pensamiento creador y la creación consciente de las masas.

---

[9] *Manílov:* personaje de la obra de Gógol *Las almas muertas.* Terrateniente, soñador, lleno de vanas fantasías. (*N. de la Edit.*)

Cuando muestran lo que hay de heroico en la realidad soviética, los verdaderos artistas no buscan nunca la manera de pintar una imagen endulzada de la vida. Por ejemplo, en *El Don apacible* y en *Campos roturados,* Mijaíl Shólojov puso al desnudo con extraordinaria fuerza artística los trágicos contrastes de la realidad, mostrando cómo se afirmaba lo nuevo en cruenta y heroica lucha contra las fuerzas adversas. Pero escribiera lo que escribiera, Shólojov tenía plena confianza en el hombre soviético, en su fuerza de espíritu, en la belleza de la hazaña en nombre de la felicidad del pueblo. Por ello, sus obras impulsan siempre hacia adelante.

No puede decirse lo mismo de obras cuyos autores amontonan artificialmente los horrores y caen en esquematismos al describir los personajes. Y menos todavía de las chapucerías literarias en las que se hace pasar por héroes de nuestro tiempo a mozuelos protestones y escépticos de pocas luces, enfrascados en el análisis de "las caprichosas sinuosidades de sus almas", y todo género de deficientes morales. Así se inculca en el lector la idea de que, en realidad, no hay gentes malas ni buenas, que cada uno lleva en sí el "demonio" y el "ángel".

Cabe recordar, por ejemplo, el relato de Aksénov, *A medio camino de la Luna*[10]. Su personaje principal, Kirpichenko, es un ser cínico y degradado. Pero, forzando la lógica, el escritor trata de justificarle a todo trance a los ojos del lector, y a estos efectos, incluye en la narración una historia inventada. Kirpichenko se enamora de la azafata Tania; su sentimiento es hondo y puro. Con la esperanza de verse con ella, va y viene en un *Tu-114* de Moscú a Jabárovsk, a una altitud de nueve mil metros. En una palabra, el autor lleva a la siguiente idea: en el alma de cada individuo hay luz y sombras, anida lo hermoso y lo deforme, por lo que hay que ser indulgente con los vicios humanos.

El humanismo socialista y esta filosofía del perdón general son incompatibles. La preocupación por el hombre y el respeto hacia él no descarta, sino que presupone la responsabilidad de cada uno por sus actos ante la colectividad en la que vive y trabaja y ante todo el pueblo soviético.

---

[10] *Novi Mir,* 1962, № 7.

Nuestra sociedad no se concilia con "los lunares del pasado": con el parasitismo, la grosería, la falta de integridad moral, etc., y los combate.

Por eso no pueden verse con liberalismo e indiferencia las obras literarias que ensalzan las deformidades y pretenden demostrar que las personas laboriosas y los vagos son, de hecho, la misma cosa; ni aquellas que poetizan a gentes necias y depravadas.

Un arte soviético, fiel a la verdad de la vida, es inconcebible sin el conocimiento del heroísmo de las masas, si no reafirma este heroísmo y las grandes y nobles aspiraciones, sin la convicción optimista en el triunfo de nuestra causa.

Sin embargo, cuando avanzamos, siempre pisamos tierra firme. Sabemos que lo nuevo, lo comunista, no se afirma de la noche a la mañana; que para ello hay que superar contradicciones y vencer dificultades en ardua lucha contra la inercia y el cohecho, contra las malas costumbres y todas las supervivencias del pasado. Y en esta labor de salubridad que organizan el Partido Comunista y el Estado soviético, están llamados a desempeñar un papel no pequeño nuestros escritores, especialmente los satíricos y humoristas. Su deber es fustigar los restos del viejo mundo de los propietarios privados, portador de la indiferencia y la rutina; ayudar a desterrar de nuestra vida todo lo vetusto y caduco, a desenmascarar todo cuanto estorba la consolidación y el avance del régimen soviético y la afirmación del ideal estético social del comunismo.

Esto quiere decir, ante todo, que la sátira es un arma muy afilada de la crítica, por lo que debe golpear exactamente en el blanco. Cuando describe la dolencia, ha de ayudar a ponerle remedio. Debe apuntar claramente al objetivo, sin perderse en sensacionalismos, escándalos o en la malevolencia pequeñoburguesa; sin ofender la dignidad de los soviéticos.

Es evidente que una sátira no incisiva no es sátira. Existe para que produzca desazón a las personas a quienes se fustiga y critica. Se dice que el noticiario satírico de cine *Fitil* ("La mecha") divierte bastante a unos y amarga a otros. !Qué le hemos de hacer! No puede ser de otro modo. La sátira es como un erizo, y ya se sabe que en la naturaleza no hay erizo sin púas. La crítica sensata y vivificante de los defectos encauzada a fortalecer el régimen socialista es parte

de la savia de la sátira soviética, que pone al descubierto y desenmascara con todo su fuego las cosas malas, por agradables que parezcan.

No es ajeno el arte soviético a lo grotesco, a la caricatura o a la forma romántica de sintetizar los fenómenos de la vida. Todo artista tiene derecho a elegir, conforme a sus inclinaciones, cualquier material de la vida, tema o género. Pero en todo lo que represente siempre debe ser fiel a la verdad de la vida y reflejar la realidad partiendo del ideal estético-social comunista.

Es indudable que los hechos son el terreno fértil del arte; sin embargo, la altura del vuelo creador del artista depende de su talento y de su visión del mundo, de su ligazón con el pueblo y conocimiento de la vida. El ideal estético-social comunista es precisamente el criterio social que determina el verdadero valor de la obra de un artista: da la perspectiva a la creación artística, comunica al arte el ardor de la lucha por realizarla, poniendo en guardia al artista contra el embellecimiento de los fenómenos negativos, la afición a recrearse en ellos y contra el decadentismo.

El ideal estético comunista, bien comprendido y sentido por el artista, cristaliza en su obra de manera natural, a impulsos del corazón y del deber. El verdadero artista estudia afanosamente la vida y sus fenómenos, y los refleja de modo que los rayos de esa vida reunidos por el "objetivo" de su talento "inflamen el corazón de los hombres", les conmuevan por la veracidad con que expresa la realidad y los caracteres y den al hombre una "carga" ideológico-estética para largos años.

Innovación verdadera y aparente

La teoría marxista-leninista del arte parte de que la verdad artística no es algo independiente, desgajado de la vida. Al contrario, su base y esencia es la verdad de esa vida, y su criterio social objetivo, lo que responde a las exigencias apremiantes del desenvolvimiento del pueblo. Pero se suscita la cuestión siguiente: ¿Cómo determinar qué responde y qué es contrario a las necesidades del pueblo? El juez aquí es la práctica histórico-social de la humanidad en la que entran la creciente práctica de la creación artística sobre la base de la producción material y del desarrollo de las aptitudes artísticas, y la satisfacción de las necesidades

Fundación Isidoro Acevedo
OVIEDO

estéticas de las masas. Esta práctica fue desarrollándose de época en época, y hoy es representada por el arte del realismo socialista, escalón superior de la cultura artística de la humanidad, por la cultura artística de la formación económico-social comunista.

No en vano decía Carlos Marx que la anatomía del hombre da la clave de la anatomía del mono. Es un importante postulado metodológico. Aplicado a la estética significa que las conquistas de épocas anteriores en cuanto al desarrollo estético-cultural de la humanidad hay que juzgarlas partiendo de formas superiores, que en nuestra época son el ideal estético-social comunista y el arte del realismo socialista. Tomamos en calidad de arma ideológica artística aquello que contribuye a la edificación del comunismo, y rechazamos todo lo que estorba.

Asimilando con criterio crítico la experiencia estética acumulada, impulsándola y enriqueciéndola, el realismo socialista es un auténtico arte innovador por su naturaleza estético-social y sus tareas ideológico-artísticas. Es el que revela más profundamente *la peculiaridad histórica de nuestra época,* las transformaciones revolucionarias que se operan en las diversas partes del globo, el heroísmo del trabajo creador de las masas que erigen la nueva vida comunista.

Todo esto es harto conocido. Se han escrito bastantes trabajos fundamentales acerca del carácter innovador del realismo socialista, sobre los principios ideológicos del conocimiento artístico-figurativo y la interpretación de la realidad que le son propios. En esta ocasión quisiera únicamente subrayar que el realismo socialista no hay que comprenderlo como algo estático, pues se halla en continuo desarrollo, tanto en el contenido como en la forma. A esto se añade que, aunque el realismo socialista aparece en formas artísticas muy diversas, en dependencia del material vivo, de los fines ideológico-artísticos, las inclinaciones del artista, etc., la forma artística no puede ser arbitraria, subjetivista, si es que la vida se representa de manera verídica, históricamente concreta.

Tal vez esta cuestión merezca ser tratada aparte. Por ser muy compleja y por estar menos elaborada que la del contenido innovador del arte del realismo socialista. Y, por último, porque alrededor de ella hay todo género de embrollos.

La gran diversidad de formas de expresión artística son ciertamente resultado y exponente de las posibilidades cognoscitivas, ideológicas y estéticas del método de creación. Pero en lo que concierne a la gran diversidad de formas artísticas, es extraordinariamente importante saber qué contenido tiene esa diversidad, cuáles son la orientación y la finalidad ideológico-estética de las búsquedas, la dimensión y hondura de la comprensión de la vida, de sus esenciales facetas y de las tendencias que se acusan en el arte.

La fuerza del realismo socialista reside en que ofrece campo abierto a la búsqueda de nuevas soluciones creadoras que respondan a las exigencias de la vida, no hallándose sujeto a un conjunto obligatorio de medios de expresión establecidos en la práctica artística. El realismo socialista garantiza la posibilidad de utilizar ampliamente y enriquecer esos medios, en concordancia con los objetivos del conocimiento histórico concreto y veraz de la realidad.

Algunos teóricos del arte de otros países manifiestan que el empleo por el artista de formas convencionales e imágenes fantásticas no da derecho a decir que su obra pertenece al arte del realismo socialista. Y se preguntan: ¿Dónde está aquí la concreción histórica? En el mejor de los casos se trata de una incomprensión. La concreción histórica en el arte del realismo socialista no es, ni mucho menos, escarbar en las menudencias de la vida cotidiana ni tiene que ver con los procedimientos de representación artística. Lo que se exige de esa concreción no es la construcción ni la forma, sino el pensamiento artístico en su conjunto, en la unidad del contenido y la forma. En lo concerniente a las formas, las leyes de la gnoseología, del método, intervienen aquí en sus múltiples manifestaciones y con variados procedimientos y medios de representación, que pueden expresar cualquier contenido. Adquieren su valor artístico en el proceso del conocimiento de la realidad por el escritor, pintor o compositor [11].

[11] En el arte, "los cánones de la belleza" aparecen ante todo como leyes de la armonía, de la unidad del contenido y la forma. Quiere decirse que los principios del conocimiento y composición de una obra artística se asocian interiormente de manera indisoluble. Mas la forma no es idéntica al contenido; posee su propia lógica y una relativa independencia respecto al desarrollo histórico. En la obra, la forma está ligada al método a través del estilo, en función de lo cual la forma artística que surge sobre la base del realismo no puede ser arbitraria, subjetivista, pero tampoco puede darse de antemano, ni "programarse" en el método.

De esto se desprende que no se puede diferenciar a los artistas del realismo socialista de los modernistas y representantes de las diversas corrientes antirrealistas sólo por tales o cuales "signos distintivos" formales, por ejemplo, en que empleen la hipérbole o acudan a lo grotesco o a los símbolos. Se requiere un análisis ideológico-artístico de la obra y de toda la producción del artista, y un esclarecimiento del lugar y el sentido cognoscitivo de estos medios, procedimientos y métodos en la concepción ideológica y artística de la obra. Entonces podrá saberse,al mismo tiempo,por qué un artista tiende o no al convencionalismo, cuál es la médula y la medida de éste y cuál es su significación estética cognoscitiva en la obra. De otro modo es fácil incurrir en el error, pues el arte, por su propia naturaleza, comporta cierto convencionalismo.

Se advierte ya este convencionalismo en que lo real y la imagen no son la misma cosa. Y no sólo porque el pintar una hermosa manzana, supongamos, no significa tener una manzana real. La cuestión radica, además, en que el reflejo del objeto en la conciencia del hombre no puede abarcar de una vez todos sus nexos y relaciones. En el mejor de los casos, puede dar una imagen aproximativa (adecuada, exacta idealmente). Por otra parte, este reflejo no es pasivo, sino creador. Y todo esto se refiere lo mismo al contenido que a la forma del arte.

Hablando de la complejidad y de la contradicción dialéctica del proceso de conocimiento del mundo objetivo por el hombre, Lenin subrayaba que aquí también la forma del reflejo es verdadera y objetiva. Y es ya objetiva porque representa la forma de reflejo del objeto, del mundo objetivo.

El arte es siempre síntesis, conocimiento, descubrimiento y revelación de los aspectos esenciales de la realidad en forma de imágenes artísticas. Desde tiempos remotos, estas formas presentan diversos grados de generalización: unas muestran la realidad, sus relaciones esenciales con lo concreto, inmediato, cotidiano y empírico, y otras lo expresan en forma generalizada al máximo, a través de la cual los rasgos de la realidad corriente, empírica, se traslucen débilmente. Sin embargo, en el arte realista unas y otras formas conservan objetivamente el nexo fiel entre la imagen y lo real, no teniendo en este sentido ninguna ventaja categórica unas sobre otras.

Ahora bien, la correlación de estas formas en el proceso de desarrollo histórico del arte, así como en la obra de los diferentes artistas realistas, no es la misma. La razón hay que buscarla en la diversidad de aspectos del reflejo de la realidad y de las tareas ideológico-artísticas dictadas por la vida, y también en el genio peculiar de los artistas. Por ejemplo: el satírico, más que ningún otro, se inclina a lo grotesco, a caricaturizar tales o cuales rasgos de la imagen. Pero la mordacidad no es sólo inherente a la sátira. En el arte realista, en toda imagen artística se acentúan, condensan y subrayan a su manera los elementos y aspectos reales (naturales) de la forma, ya que el arte no sólo fija aquello que puede captarse por la contemplación directa, sino además lo que se oculta profundamente en su interior. Refleja los nexos externos, superficiales, y los que están más hondos. Y no los refleja mecánicamente. De aquí que se acentúen, condensen y destaquen en la obra artística unos u otros lados del objeto reflejado.

En el curso de la práctica artística, y como resultado de su repetición reiterada, surgen y se afirman en el arte formas de síntesis como lo grotesco, la hipérbole y el símbolo que utilizan los artistas hasta nuestros días. Y lo utilizan de modo creador, pues en el proceso de conocimiento artístico de la realidad, esas formas no se llenan simplemente de un nuevo contenido: el nuevo contenido ideológico se vierte en las nuevas formas artísticas. Así, los procedimientos, medios y métodos de representación artística, con el tiempo se pulen y enriquecen, descubren nuevos y nuevos matices. Por último, la propia naturaleza del pensamiento artístico figurativo lleva implícita la capacidad de asimilar, confrontar y comparar los fenómenos. Esto tiene su expresión, por ejemplo, en la metáfora. Mas no sólo en esto: la tiene igualmente en el cuadro de la vida que describe la obra de arte en su conjunto.

En el arte realista, la verdad artística puede expresarse en forma fantástica, y en modo alguno en detrimento del realismo, si bien estas imágenes no pueden comprenderse abordándolas con la estricta medida de lo cotidiano concreto, "literalmente". Sin embargo, pese a todas las transgresiones de las formas "naturales", la lógica artística se subordina aquí a la lógica del desarrollo objetivo de la realidad. Añádase a esto que el realista no hace pasar por realidad sus imágenes fantásticas. Al contrario, el límite

entre la fantasía y la realidad, entre lo imaginario y lo real se mantiene. Así vemos que Klim Samguín, en la novela de Gorki (*La vida de Klim Samguín.— N. del Trad.*), no siempre distingue la fantasía de la realidad (recuérdese su pesadilla del encuentro con su doble), pero el escritor no sólo siente continuamente la divisoria entre la fantasía y la realidad, sino que la señala estrictamente sin dejar sombra de duda respecto a dónde traza el cuadro de la realidad objetiva y dónde esa realidad se refracta en la conciencia de Klim (esto persuade una vez más de que los principios del conocimiento y los de la construcción de la obra artística no pueden indentificarse). En general, cuando se leen, escuchan y analizan obras literarias realistas en las que hay escenas e imágenes fantásticas, todo el mundo se da cuenta de que aquí lo fantástico es sólo procedimiento mediante el cual se revelan los fenómenos reales de la vida, a diferencia de la mitología, donde la fantasía se objetiviza y se hace pasar por realidad.

Esto distingue esencialmente la metáfora y el metaforismo del pensamiento artístico del mito religioso, por ejemplo.

En el primer caso, la similitud de los fenómenos tiene una base real; en el segundo, fantástica. Hay otro aspecto esencial, y es que lo que en la mitología (comprendida la mitología sincrética popular que asocia las representaciones fantásticas y las reales y los elementos de la creación artística inconsciente), se imaginaba inicialmente el contenido devino después la forma, el principio de construcción de la imagen artística. Por eso,precisamente, la imagen artística realista se comprenderá por compleja que sea, aunque no al primer golpe de vista. Otra cosa son los símbolos, que, utilizando las palabras de Lenin, son plenamente posibles con relación a unos objetos ficticios[12]. En el arte, este símbolo no es sólo polisémico (rasgo de todo símbolo, incluido el realista), sino que está "cifrado" de una vez y para siempre para el sujeto que lo conoce. Mejor dicho, el autor puede interpretarlo de cualquier modo, y el sujeto que lo conoce, atribuirle todo lo que le plazca. Si en el caso dado surge en este sujeto cualquier asociación, es arbitraria. Aquí no puede haber bases generales objetivas en la

---

[12] Véase V. I. Lenin. *Materialismo y Empiriocriticismo. O. C.*, t. 18, pág. 247.

percepción: hay tantas opiniones como personas, y cada una tiene razón a su modo.

Otro es el cuadro en el arte realista; en particular, en el realismo socialista. Aquí, "la actividad subjetiva", la lógica de pensamiento del autor, tiene sus raíces en la realidad, sigue a "la lógica de las cosas". Por ejemplo, muchos artistas del realismo socialista utilizan bastante en sus obras el folklore nacional, los mitos populares, basándose en las nociones populares de la belleza, el simbolismo popular y la riqueza de imágenes asociativas convencionales populares. Son éstos un simbolismo, una metáfora realista. Se distinguen por principio del simbolismo como método y tendencia estilística, y del "neomitologismo" de los modernistas contemporáneos. En el arte del realismo socialista,las imágenes se erigen frecuentemente en "generalizaciones universales", pero en ellas se siente siempre el pulso de la vida real, se reflejan las relaciones sociales reales.

Por eso es necesario ver cuáles son las formas convencionales que brotan en el terreno de la vida, y cuáles las abstracciones formalistas que inmolan la realidad. Ya Lenin advirtió que, en general, nada hay que decir contra los símbolos [13], y que "la imagen nunca puede igualar enteramente al modelo" [14]. Pero una cosa es la imagen y otra el signo convencional, el símbolo, desligado de la realidad. Si en el primer caso tenemos el reflejo, la síntesis artística de formas reales, un procedimiento específico de construcción de la imagen, en el segundo hay un constreñimiento de las formas reales, su deformación subjetivista según las ideas preconcebidas del surrealismo, el freudismo, etc. Si lo primero ayuda al artista a expresar más claramente sus sentimientos e ideas cuando refleja el objeto, lo segundo aparta el pensamiento de la realidad y ahoga la personalidad creadora. Esta deja de ser "espejo del mundo", puesto que para el artista lo principal no es la imagen de la realidad, sino la idea que se ha forjado de ella, y lo "real" que entra en la noción del artista se deforma y falsea. Y aquí la cuestión no reside en el convencionalismo como tal. Se trata de que en el arte decadentista, lo convencional se basa *en los principios de la irracionalidad* del conocimiento artístico. Por

---

[13] Véase V. I. Lenin. *Resumen del libro de Hegel "Ciencia de la lógica"*. *O. C.*, t. 29, pág. 108.

[14] V. I. Lenin. *Materialismo y Empiriocriticismo. O. C.*, t. 18, pág. 248.

eso, también las formas en las que de uno u otro modo se trasluce la realidad empírica son para el artista la envoltura bajo la que se ocultan unas poderosas fuerzas irracionales que planean sobre el mundo, que guían los actos de los hombres. Por algo, los mismos que las crean califican este género de imágenes de "neomitológicas«. Esto explica también que el arte decadentista tienda a este tipo de formas convencionales, de símbolos inexpresivos, queriendo eludir "la presencia de la realidad". Aquí, el convencionalismo irracional se erige en principio cognoscitivo. Y con frecuencia, eso no es simplemente incapacidad del autor, sino una intención: el convencionalismo subjetivista entra en los propósitos de los decadentistas y en su percepción irracionalista del mundo.

No puede decirse que no hay aquí "un frío espíritu razonador", una premeditación que siempre choca al espectador, al lector o al oyente cuando conoce una obra. Lo hay. Esto lo sintió y transmitió agudamente Nikolái Aséev en su poesía *Abstracción*, cuando subraya "la intención" de las obras de los abstraccionistas:

Arboles desnudos,
flores marchitas;
un silencio de muerte
planea sobre las lejanías otoñales.
Ni es invierno, ni es verano.
No respiran.
Son esqueletos.
Es el arte de los abstraccionistas.

Pero el abstraccionismo no es sólo "frío espíritu razonador", subestimación o ignorancia de la emotividad del arte. En este caso, el artista decadentista trata de entronizar la falta de lógica en el arte con la ayuda de la razón, del "frío espíritu razonador". Falseando de modo subjetivista las correlaciones esenciales de los fenómenos y forzando el sentido común, los surrealistas, por ejemplo, confían en la "superrealidad" que, a su decir, sólo puede conocerse a través de los canales del subconsciente. De este modo, las imágenes que crean rompen con los principios objetivos de la síntesis artística, con los principios cognoscitivos del reflejo veraz de la realidad. ¿Acaso los teóricos del surrealismo no aprecian el concepto de "método creador"

porque les conviene más la fantasmagoría extravagante donde la lógica artística se convierte en ilogismo y los símbolos en simbolismo que aniquilan la naturaleza cognoscitiva objetiva de la imagen artística?

Mientras que el arte del realismo socialista descubre en todos sus aspectos y con una finalidad clara los nexos y relaciones objetivas de la realidad, y prevé el futuro sobre la base del conocimiento objetivo exacto de las principales tendencias y exigencias reales de la vida social, los partidarios del formalismo y del modernismo (antirrealismo) cifran sus esperanzas en las visiones caprichosas de una imaginación que ha perdido el contacto con la vida. El mundo circundante lo toman por un caos, en el que los diversos acontecimientos y fenómenos están aislados, sin ninguna relación objetiva entre sí. De ahí que la lógica en el arte se considere un prejuicio. Más exactamente: la dialéctica de la vida se suplanta por el subjetivismo, por un ilogismo intencionado, tanto en el conocimiento como en la construcción artística de la obra, es decir, el caos de impresiones continúa. Más aún: se introduce en las obras y hasta se proclama "símbolo de la fe" del arte.

Como es lógico, esto estorba a los artistas de los países capitalistas que, aun estando inmersos en el modernismo, tienden sinceramente a ayudar a los hombres en su vida, en la lucha contra los males sociales. Simpatizan con los trabajadores, pero debido a sus nociones "modernistas" preconcebidas, llegan a la conclusión de que el hombre es un ser débil; predican el culto al "individuo aislado" o afirman que los hombres son incapaces de modificar la situación existente y que si se alzan a la lucha es únicamente por defender su independencia respecto... a los demás.

Surge una contradicción flagrante entre el deseo del artista de ser una ayuda para sus semejantes y los principios del formalismo y del modernismo, entre ese deseo y los resultados objetivos de su obra, pues sus anhelos humanistas, si es que existen, se convierten en algo que empobrece la fisonomía espiritual del individuo, que rebaja a la individualidad y la idea del colectivismo y del heroísmo, y llegan a ser una histérica exaltación.

Estos artistas traslucen a veces la angustia de las gentes y por las gentes en el mundo del capitalismo; pero desconocen la esencia de los fenómenos y de sus nexos objetivos. Ignoran igualmente cómo vencer la "desarmonía social".

De aquí la falta de lógica de sus obras, el "subjetivismo estético", la disociación de la imagen artística como forma cognoscitiva, ideológica, estética de reflejar la realidad.

¿Por qué son nocivos el formalismo y el abstraccionismo en el arte?

Primeramente, por supuesto, porque el formalismo altera, agosta y retuerce el talento y eleva la inepcia al rango de "talento" y hasta de "genio". Pero esto es sólo un aspecto de la cuestión. Lo principal es que al oponerse a *todas* las tradiciones y al *pueblo*, y hacer gala de su "incomunicabilidad", el formalismo es, en esencia, antisocial, por ser portador del individualismo burgués a los medios artísticos y, a través de ellos, a las masas.

En la sociedad burguesa contemporánea se comprenden perfectamente todos los falseamientos del arte que responden a los gustos averiados de un reducido grupo de acaudalados haraganes. Pero también en las condiciones del Occidente burgués, este género de "práctica artística" se halla en conflicto abierto con las necesidades del pueblo y de la vida social. En lo que respecta a la sociedad soviética, no hay ni puede haber en ella base social para el arte decadentista que ensalza el desprecio al hombre y a la vida; pero son posibles ciertas manifestaciones de formalismo y otros fenómenos nocivos.

¿Sus causas? Se deben a la imitación, algunas veces no consciente, de modelos en boga en el Occidente burgués; a la falta de claridad en cuanto a la visión del mundo en las cuestiones del arte, a la unilateralidad, al subjetivismo en la forma de pensar, al distanciamiento entre el artista y el pueblo, etc.

Sería erróneo pensar que esos ejercicios formalistas son "travesuras inocentes" o "entretenimientos pueriles". Nada de eso. Tal actividad en personas que pretenden ostentar alto título de artista es un olvido de la misión humanista del arte y, a veces, hasta el intento de aprovechar la democracia que reina en nuestra sociedad para imponernos principios antidemocráticos totalmente extraños al espíritu del régimen socialista. Es decir: no se trata de "travesuras": es, por *su esencia objetiva*, e independientemente de las intenciones subjetivas del artista, una capitulación ante la ideología extraña.

Se sobreentiende que nosotros no estamos a favor de que se excluya del arte a un artista de valía por haber dado

un paso en falso. Al contrario. Nuestro partido lucha y luchará por cada artista de talento, por que progrese normalmente, y apoya todo lo verdaderamente trascendental del arte. Quiere decirse que hemos combatido y combatiremos por un arte de grandes ideas, y, por lo tanto, por que toda persona capaz se desarrolle plenamente, contra todos y cada uno de los fenómenos insanos, aunque no hayan cobrado mucha extensión. Si no se les combate, pueden tomar vuelos y transformarse en tumor que roa los tejidos vivos del organismo.

Lenin advertía que no debemos limitarnos simplemente a hablar de lo nuevo, sino estudiar lo que eso nuevo tiene de comunista, saber qué debemos apoyar y qué rechazar. El arte no soporta los moldes ni el estancamiento; siempre está en movimiento y en él aparece continuamente algo nuevo. Por eso es perfectamente evidente que las búsquedas son necesarias. Mas la cuestión radica en el carácter y orientación de esas búsquedas.

La historia del arte prueba de manera irrefutable que la auténtica innovación empieza allí donde el artista descubre *nuevas facetas en los fenómenos de la realidad, en la vida del pueblo*; allí donde representa verazmente y con claridad los aspectos esenciales y las principales tendencias de la vida.

Es cierto que hay quienes piensan que lo primordial en las búsquedas de innovadores es hallar nuevas técnicas expresivas. Pero, ¿acaso es así? Ningún procedimiento figurativo puede salvar a un artista, por mucho talento que tenga, si no se aviene a la verdad de la vida.

No hay que olvidar que la forma de una obra de arte surge siempre sobre la base de un determinado contenido; que los medios y procedimientos de expresión que utiliza el artista adquieren valor artístico sólo en ligazón con el contenido.

Sin embargo, sucede muchas veces que se hace un uso abusivo de un procedimiento artístico y, en definitiva, se convierte en un lugar común. Así, en la pieza de N. Virtá *Vastas lejanías*, representada en el Teatro Mossoviet, el actor principal lee el texto del autor. Esta fórmula se justifica aquí plenamente, pues lleva cierta carga ideológica artística. Pero al ponerse de moda se ha convertido en un cliché, como ha ocurrido con otros muchos procedimientos: las superposiciones, las pláticas con difuntos, etc.

Innovar no quiere decir en absoluto subestimar las tradiciones avanzadas del arte. Es ingenuo pensar que el artista crea "a la buena de Dios". Nada de eso. No es posible innovar sin asimilar de modo creador la experiencia anterior. Incluso los pseudoinnovadores, representantes del abstraccionismo y del formalismo, empiezan siempre *partiendo de algo*, aunque no lleguen *a nada* al final de sus búsquedas; sus obras se distinguen por la indigencia de contenido y son la prueba de la desintegración de la forma artística.

Los actuales pintores formalistas se imaginan ser los Cristóbal Colón del arte moderno, cuando en realidad son epígonos de Malévich, Kandinski y Dalaunay. Sus obras son la ruptura total con el arte y con las normas naturales de la percepción humana.

Sabemos que la burguesía reaccionaria está dispuesta a poner por las nubes y a presentar como algo nuevo y "ultraavanzado" del arte los más deformes engendros para darles popularidad. Con insólita ligereza, sus idéologos proclaman innovadores y revolucionarios en el arte a todos los que pregonan bajos instintos, sueños delirantes, el desprecio y la desconsideración hacia el pueblo.

Por esa razón, en el arte, como en todo, hay que saber distinguir lo auténticamente innovador de lo pseudoinnovador, lo realmente revolucionario de lo reaccionario encubierto con frases revolucionarias.

Se suele preguntar: ¿puede avanzarse hacia el comunismo con la bandera del arte abstracto? Todas las personas de sentido común responderán unánimes que el abstraccionismo y nosotros llevamos distinto camino. Y no sólo porque la carencia de dotes artísticas no se compensa con ningún artificio formalista. La cosa es mucho más compleja. Existe una demarcación clara entre el realismo y el formalismo y abstraccionismo. Estos últimos son una burla de los gustos estéticos normales de los individuos, un abandono de las normas.

Es de lamentar que haya todavía entre nosotros teóricos que piensan en serio que la estética marxista recusa todas y cada una de las normas de valoración de los fenómenos artísticos. Se equivocan, pues fue Carlos Marx, y no otro, quien dijo que el arte de la antigüedad, en sus mejores manifestaciones, sigue sirviendo en cierto sentido como norma y modelo inalcanzable.

La Estética marxista-leninista rechaza todas las normas erigidas de manera especulativa. Impugna tajantemente *la metafísica y el dogmatismo,* mostrando que en su desarrollo, la práctica artística acusa cierta relatividad de puntos de vista, normas y criterios estéticos. Pero afirmando el carácter histórico-concreto de estas opiniones y normas, la teoría marxista-leninista del conocimiento arranca, como se sabe, de que en lo relativo hay siempre algo absoluto. En el curso de su desarrollo, ahondando y ampliando nuestros conocimientos de la realidad, verificándolos y puntualizándolos, la práctica artística muestra sin dejar lugar a dudas cuáles corresponden a la verdad absoluta y cuáles *son una excrecencia morbosa en el árbol vivo del conocimiento humano, omnímodo e ilimitado,* y de la cultura artística de la humanidad que avanza en forma progresiva.

La burguesía reaccionaria pone ahora por las nubes estos productos de su disgregación. Carece de ideales capaces de atraer a las masas y no puede ser de otro modo. Los representantes de la estética burguesa reaccionaria siguen afirmando que la conciencia humana no puede dar un cuadro veraz de la realidad; que, por su propia naturaleza, el arte se compone de mitos, símbolos y signos abstractos disociados de la realidad. Combatiendo la teoría marxista-leninista del reflejo y del realismo en el arte, los ideólogos de la burguesía reaccionaria rebajan la conciencia del hombre, abren ancho campo a la "insensatez" y rechazan la herencia progresista de épocas pretéritas.

Desde la "atalaya" del individualismo burgués, muchos filósofos, críticos de arte y literatos de Occidente contemplan con desprecio el llamado "realismo ingenuo". También muestran su desdén por la convicción, propia de todo hombre de sano juicio, de que nuestras sensaciones y nuestra conciencia son, en suma, el reflejo del mundo exterior que existe independientemente de nuestra voluntad.

Lenin indicaba que este "realismo ingenuo" estaba insuficientemente desarrollado desde el punto de vista teórico, pero que en el fondo era una fiel anticipación del criterio científico del mundo. El materialismo—decía—funda conscientemente su teoría del conocimiento en esta convicción de la humanidad. Y en efecto, si acudimos a la esfera de la estética, no es difícil convencerse de la razón que asistía a Lenin. El sentido común estético no engaña al

trabajador. Toda la vida y la actividad práctica le han enseñado a ver la verdad y a comprenderla, a respetar únicamente la verdad. Y aunque no siempre puede calar en las sutilezas de las reglas literarias, distingue fácilmente lo blanco de lo negro, toda falsedad le choca y discierne la verdad de la mentira.

Ahora bien, la conciencia habitual, de la que hablara Engels, no está inmunizada contra infiltraciones extrañas. No hace todavía un análisis de la realidad con sus nexos y leyes esenciales. Pero esto viene a probar que la conciencia estética científica no se forma por generación espontánea. Es deber de los científicos que trabajan en el campo de la estética marxista-leninista hacer cuanto esté a su alcance para que la conciencia de todos los soviéticos se eleve al nivel científico de la concepción marxista-leninista del mundo y sostener una lucha resuelta contra el mal gusto en todas sus formas y manifestaciones, las extravagancias formalistas o las nociones triviales de la belleza en la vida cotidiana.

Cabe recordar que en el Programa del PCUS se define con precisión la línea principal a seguir en cuanto al desarrollo del arte soviético, que debe estar indisolublemente vinculado a la vida del pueblo y tomar parte activa en la construcción del comunismo, así como el lugar y la importancia del arte de aficionados y del desarrollo estético de las masas, y en cuanto a la unión y colaboración del arte amateur y el profesional en el período de edificación del comunismo en todos los frentes. Los estéticos soviéticos no sólo están llamados a elaborar desde el punto de vista teórico estas cuestiones fundamentales; han de contribuir a su solución práctica, a la educación ideológica-estética de las masas, a formar en los soviéticos elevados gustos estéticos.

El pueblo y el arte

Hemos entrado en una fase de desarrollo de la cultura artística socialista y de la educación estética del pueblo, en la que se sientan y toman cuerpo las premisas espirituales y culturales de la fase superior del comunismo, y las amplias masas trabajadoras se incorporan a la creación artística.

El arte amateur es el más claro exponente de esta iniciación directa de las masas trabajadoras en el arte.

¿En qué radica su fuerza?

El arte popular de aficionados se singulariza en muchos aspectos. Primeramente, porque la persona que en él toma parte no se limita a percibir las obras de arte. Ella misma crea valores artísticos. *Esa participación directa en el proceso de creación artística* despierta en el individuo al artista, con mucha mayor fuerza y rapidez que la simple contemplación de dichas obras.

En segundo lugar, el arte de aficionados es en nuestro país *una de las formas de superar las diferencias esenciales entre el trabajo intelectual y manual*, un poderoso medio para eliminar las disparidades entre las capas sociales de la sociedad soviética no sólo en lo que se refiere a la percepción de las obras de arte, sino a la participación en la creación de las mismas.

En tercero, su gran trascendencia social estriba en que al dar la posibilidad de que multitud de personas se cultiven en sus horas de asueto, contribuye sensiblemente a que a través del arte esas personas adquieran *convicciones comunistas sólidas, sentido del colectivismo y una elevada conciencia del deber social.* Esto se advierte particularmente si se tiene en cuenta que, al hacerse eco de los acontecimientos concretos de la vida de la ciudad natal, de su sovjós, koljós, fábrica, empresa o institución, los artistas aficionados ejercen en el público una extraordinaria influencia educativa.

En cuarto, en las condiciones de nuestro país, el arte amateur no sólo es revelador de las aptitudes estéticas de los individuos, sino que estimula su desarrollo en todas sus dimensiones. Por ejemplo, en los conjuntos de arte dramático se lleva a cabo una intensa labor de educación ética. La acción benéfica del arte conforma los sentimientos y forja una elevada cultura.

Por último, al iniciar al hombre en el arte, la actividad artística de aficionados no sólo favorece la elevación de su cultura general, sino que le ayuda a adoptar *una actitud creadora hacia su profesión principal*, hacia su trabajo, a encontrar en él gozo y poesía.

Veamos lo que escribe a este propósito a la Universidad externa popular de la Casa Central del Arte Popular Nadezhda Krúpskaya, el minero de la región de Perm, A. Shlepa, que tomó parte en la Exposición de obras de pintores amateurs de la URSS.

"Hace dieciséis años que trabajo en la mina. Pero antes, cuando no me dedicaba a la pintura, no veía en este trabajo

nada de interesante. Gracias a los conocimientos que adquirí en la Universidad de Arte y a los libros que leí, comprendí que allí, en las entrañas de la Tierra, hay infinidad de cosas de interés. Lo que hace falta son conocimientos y un trabajo tenaz. Ahora no lamento en absoluto haber elegido este camino difícil y atrayente. Cuanto más me fijo en la vida de los mineros, más sugestiva me parece. Mis allegados y compañeros de trabajo que han visto mis estudios y bocetos sobre las minas se han asombrado muchas veces al ver que *hay belleza allí donde no la advertían*".

He aquí una prueba evidente de que en nuestras condiciones de transición gradual del socialismo al comunismo, el arte amateur es *una escuela de educación comunista de las masas*, de su desarrollo ideológico-estético y un poderoso fermento que acelera la formación de la cultura comunista. Los filósofos, literatos y artistas soviéticos que despliegan su labor en la esfera de la Estética marxista-leninista, no pueden dejar de tener en cuenta estos nuevos fenómenos que genera la vida. Al mismo tiempo que se investiga, hace falta escribir más libros populares de arte y educación estética. Al valorar las obras de arte, hay que ser muy sensible a la voz de las masas y respetar y apreciar la opinión pública. Y el arte de aficionados exige mucha atención por parte de nuestros estéticos.

El transformar prematuramente en profesionales a artistas o grupos de aficionados les lleva a decaer y a fosilizarse. Se distancian paulatinamente del arte popular de las masas, dejan de nutrirse de fuerzas de la juventud y, en consecuencia, la inspiración se agota, reduciéndose poco a poco a la nada. Es también perjudicial porque entraña la proliferación de personas frustradas. De adquirir grandes proporciones, una tal profesionalización reduciría inevitablemente el nivel cultural y artístico general del país.

La política de nuestro partido encauzada a impulsar por todos los medios la actividad artística de aficionados no va en detrimento del arte profesional. Como se dice en el Programa del PCUS: "El desarrollo y el enriquecimiento del tesoro artístico de la sociedad se logra a base de conjugar el arte amateur de masas con el profesional" [15].

Por consiguiente, se trata de reforzar la actividad artística de aficionados con la ayuda de personal competente

---

[15] *Documentos del XXII Congreso del PCUS*, pág. 419.

de dirección, de que las organizaciones del partido y sociales se ocupen de ella de manera permanente y de elevar su maestría y nivel ideológico y artístico. Esto por un lado. Por otro, hay que exigir más de los conjuntos artísticos profesionales y de los maestros del arte.

No hay por qué ocultar que el auditorio de lectores, oyentes y espectadores que participa directa y activamente en la construcción comunista crece en el aspecto cultural más rápidamente que ciertos artistas profesionales. Hay todavía entre nosotros algunas personalidades del arte que, habiendo adquirido renombre, se duermen en los laureles sin aspirar a perfeccionarse.

El arte, tanto amateur como profesional, ha de estar cerca de las masas, expresar su pensamiento, sus anhelos y su sentir, elevar al pueblo en el aspecto ideológico-estético y organizarle en la lucha por la victoria del comunismo. El alejamiento de la actividad creadora de las masas y de la vida se paga sin falta. En el arte, como en todo, detenerse es quedarse atrás.

Pero se pregunta: ¿qué suerte depara al arte profesional el período de construcción del comunismo en todos los frentes y la fase superior de la formación comunista? Sólo se puede responder correctamente partiendo de otra pregunta: ¿existirá en el comunismo división del trabajo entre los hombres?

Hoy, cuando el comunismo se ha convertido de teoría científica en práctica viva de millones de seres, ateniéndonos a la experiencia podemos dar una respuesta a esta cuestión.

Cada día que pasa es más evidente que el comunismo no excluye en absoluto la especialización y cierta división del trabajo. La práctica social de edificación del comunismo muestra que el elevado nivel de la ciencia y la cultura, de la técnica y la organización de la producción que corresponde a la fase superior del comunismo, exige profundos conocimientos especiales en cada esfera de actividad social, incluyendo el arte.

Ultimamente han visto la luz trabajos cuyos autores estiman que no habrá en el comunismo diferencia alguna entre el nivel del arte amateur y el profesional[16]. Quiere

---

[16] Véase, por ejemplo, el artículo de L. Pázhitnov. *El desarrollo integral de la personalidad y el arte.* "*Voprosi estétiki*," v. IV. *El arte y la educación comunista.* "*Iskusstvo*." Moscú, 1960, pág. 54.

decirse que no habrá arte profesional puesto que, a juicio de dichos autores, todo aquel que tenga tiempo libre puede no sólo crear cualquier obra maestra, sino ser "maestro en todo".

Lo menos que puede decirse es que hay aquí una incomprensión, producto de un enfoque de gabinete, especulativo de una cuestión de tanta trascendencia.

Puede parecer a primera vista que los que sustentan tal criterio contienden por la riqueza de formas de expresión de las capacidades humanas. En realidad, está claro que ni siquiera toman en consideración que no todos los hombres tienen las mismas aptitudes ni igual vocación.

Es de suponer que en el comunismo el hombre no abandonará su especialidad si le gusta. Y todo gran artista verdadero no tiene más que una pasión, una cosa que le cautiva toda su vida: el arte. Leyendo las memorias de los grandes maestros vemos cómo todos confiesan no concebir la vida sin consargarla a su trabajo favorito, sin el arte. Recordemos a Repin, que escribió: "Amo el arte... más que toda la dicha y todos los goces de nuestra vida. Lo amo en secreto, celosamente, y en esto soy como un viejo bebedor, incurablemente... Dondequiera que esté, por más que me distraiga, sea quien sea la persona que me maraville, por más que me deleite... el arte está a todas horas en mi mente y en mi alma, en mis mejores y más recónditos deseos" [17]. Y no son simplemente bellas palabras. Incluso en la vejez, cuando su mano derecha comenzó a endurecerse, Repin no abandonó su quehacer predilecto y empezó a pintar con la mano izquierda. Y cuando a causa de su debilidad senil no podía sostener la paleta, la colgaba del cuello sujetándola con unas correas especiales, y así trabajaba de la mañana a la noche, entregando al arte todas sus fuerzas, toda la riqueza de su alma [18].

Mas la cuestión no sólo estriba en los deseos subjetivos del artista, no sólo en que el arte cautive con tanta fuerza que exija entregarse a él sin reserva.

Ha de tenerse también en cuenta que el proceso de conocimiento (científico y artístico) es ilimitado, mientras

---

[17] I. E. Repin y V. V. Stásov. *Correspondencia*, t. III, *Iskusstvo*, Moscú-Leningrado, 1950, pág. 36.

[18] Véase K. Chukovski. *Memorias. "Soviétski pisátel"*, Moscú, 1958, pag. 88

que las posibilidades de individuo tienen un límite. Esto se advierte con particular claridad en la actual etapa de desarrollo social, en la que la ciencia y elarte presentan múltiples esferas y modalidades específicas. Asimilar hoy toda la abundantísima experiencia, aún ciñéndola a los campos relativamente reducidos del conocimiento y de la práctica es algo de una dificultad increíble. El desarrollo de la ciencia y del arte tanscurre de tal modo que el proceso de integr ación, de entronque de las diversas ramas del saber conduce inevitablemente a una mayor diferenciación y, por consiguiente, a acentuar la especialización.

La afirmación de que en el comunismo el trabajo se simplificará a tal punto en todas las esferas que quedará reducido a operaciones mecánicas simples nada tiene de común con la realidad. Tomemos el trabajo en la producción material. La experiencia de la URSS enseña que una de las tareas del progreso técnico en las condiciones del socialismo y de la construcción del comunismo es transferir a las máquinas todas las funciones más simples y que más se repiten. Al propio tiempo, el crear líneas automáticas, disponerlas para que funcionen y eliminar los errores requiere del hombre sólidos conocimientos y habilidades especiales, naturalmente. A esto se añade que el trabajo en la producción material habrá de basarse en la investigación de las nuevas leyes del mundo objetivo. y eso no entrañará la simplificación, sino una mayor ramificación de la actividad.

Todavía es más evidente la imposibilidad de reducir la labor del artista a operaciones mecánicas simples. Ni que decir tiene que el trabajo, digamos, del escultor presupone no pocos esfuerzos físicos. Con el tiempo, también en este campo la técnica vendrá en ayuda del hombre; los dispositivos técnicos se perfeccionarán y el trabajo del escultor será más fácil. Pero, ¿acaso este trabajo se reduce al esfuerzo físico? No, por supuesto. La creación artística es una compleja actividad del espíritu que exige enormes esfuerzos físicos y mentales. Está siempre ligada a *la búsqueda*, al descubrimiento de lo nuevo. Lo esencial en ella es el propio hombre, su grado de conocimientos, su capacidad y destreza, la riqueza de su vivencia y fantasía, la lógica de sus sentimientos. Y todo esto requiere tiempo, dotes y una seria preparación especial.

La máquina no podrá jamás "deponer" al hombre en la producción material o intelectual. El cincel del escultor

puede perfeccionarse, desde luego, pero el que lo maneja será siempre el hombre, con arreglo a sus aptitudes, a su talento y desarrollo intelectual, desarrollo que se opera en el proceso del trabajo, pues es imposible de otro modo.

Lo importante es que se combinen armónicamente en el hombre las diversas habilidades, una actitud creadora hacia su trabajo, comprensión profunda de sus tareas, lucidez y voluntad, riqueza emocional y una viva imaginación artística. Los hábitos profesionales, de por sí no resuelven nada, aunque en el arte no se puede prescindir de ellos. Adquirirlos no es difícil, pero llegar a ser un artista que ofrezca a las gentes la belleza de la vida, la belleza de ideas y sentimientos, es algo extraordinariamente complicado. En su libro *Sesenta años de arte*, Michúrina-Samóilova escribe, dirigiéndose a la juventud que cultiva las artes: "Estudiad siempre, pues ningún gran actor puede decir: "soy perfecto", y muere siendo aprendiz del arte" [19].

No cabe duda de que el comunismo propicia todas las condiciones para el desarrollo integral del hombre y el florecimiento de sus capacidades. Convierte cualquier trabajo en un placer, le comunica la alegría que supone el crear. Pero esto no significa ni mucho menos que, en el comunismo, el trabajo se transforme en un "juego", en una "distracción para matar el tiempo". El arte será siempre un importante quehacer social [20].

Hay todas las razones para pensar que la gran extensión que ha adquirido el arte amateur no puede servir ni servirá para aminorar el papel de las personalidades en el arte, como por cierto, en los demás aspectos de la práctica social. Al contrario, el papel de estas personalidades en la actividad artística se acrecentará. Y esto muestra una vez más cuán

---

[19] V. Michúrina-Samóilova. *Sesenta años de arte. "Iskusstvo"*, Leningrado-Moscú, 1946, pág 120.

[20] El comunismo pone fin a la vieja división del trabajo que sujetaba al hombre para toda su vida a una profesión. En ligazón con esto, el propio concepto de "trabajo profesional" adquiere en la fase superior del comunismo un contenido totalmente distinto del que tiene ahora. Baste decir que las profesiones —tipos específicos de actividad laboral que exigen conocimientos especiales, determinados aprendizaje y preparación— perderán entonces su hermetismo, transformándose en una compleja síntesis de conocimientos y habilidades del hombre *universalmente* desarrollado, y las diferencias en el género de ocupación no tendrán su reflejo en el bienestar material de los individuos.

injusto es oponer la creación individual a la colectiva, la personalidad al pueblo.

No hay que olvidar que el auténtico artista es siempre hijo de su pueblo. Y es indudable que, paralelamente al crecimiento estético de las masas, debe tener lugar el desarrollo ideológico-artístico de los individuos. En el comunismo se desplegarán en todo su esplendor las inclinaciones y dotes personales. Estas serán tan diversas como jamás conoció la humanidad ni pudo conocer en épocas precedentes. A ello se llegará mediante el florecimiento del colectivismo en la vida social.

En el comunismo completo, no sabrá el pueblo lo que son diferencias sociales de clase; por eso la cultura artística no tendrá ningún contenido clasista. Será, por el contenido y por la forma, la cultura de todo el pueblo, de toda la humanidad, la cultura de la sociedad comunista.

Hay que decir que ya hoy, en el período de construcción comunista en todos los frentes, estamos siendo testigos de un impetuoso y polifacético florecimiento de las culturas artísticas socialistas de los pueblos de la URSS y del afianzamiento y progreso de una cultura artística internacional, común a todos los pueblos soviéticos.

En el régimen socialista, sobre todo en el período de construcción comunista en todos los frentes, los vínculos económicos nacionales se anudan al mismo tiempo que los internacionales, es decir, los vínculos y las relaciones entre las naciones.

Estas relaciones internacionales se caracterizan por su extraordinaria fuerza, estabilidad y vitalidad y porque no entorpecen en modo alguno las relaciones económicas nacionales; al contrario, favorecen su intensificación. La división socialista del trabajo a la dimensión de todo el país se realiza teniendo en cuenta las particularidades nacionales, y eso significa que los vínculos económicos nacionales se establecen en nuestro país sobre la base de la comunidad económica internacional.

Así se combinan armónicamente en el socialismo los intereses internacionales y nacionales de todos los pueblos, de todos los grupos sociales, libres de antagonismos de clase y nacionales.

En esta comunidad económica —internacional y nacional— se asienta y desenvuelve en la URSS la correspondiente comunidad espiritual, se forman y afianzan los rasgos

comunes de fisonomía espiritual que se derivan del nuevo tipo de relaciones sociales, se forja la cultura artística internacional socialista y comunista, común a todas las naciones soviéticas.

Este proceso de acercamiento de las culturas artísticas nacionales de todos los pueblos de la URSS se opera ante nuestros ojos. Tiene raíces profundas en la vida y emana de las leyes generales del desarrollo social.

La cuestión radica, primero, en que las relaciones de producción socialistas son en nuestro país comunes a todos los pueblos y determinan la identidad de sus intereses sociales cardinales; segundo, en que toda la vida de la sociedad soviética se erige en la democracia socialista, en la igualdad de los pueblos y en su cooperación amistosa en todos los terrenos del vivir social, y, tercero, en que el Partido Comunista, fuerza rectora y orientadora de la sociedad soviética, asegura el florecimiento en todos los órdenes y el progreso regular de la cultura socialista de todos los pueblos de la URSS, directamente y a través de la densa red de organismos públicos y organizaciones sociales.

En los años del Poder soviético se elaboraron diversas formas de organización que favorecen el acercamiento y enriquecimiento recíproco de las culturas artísticas nacionales. Figuran entre ellas el trabajo conjunto de los artistas de las repúblicas en obras, certámenes de los pueblos de la URSS.

Un medio poderoso de aproximar las culturas artísticas nacionales, en particular, la literatura, son las traducciones. Estas no sólo favorecen a los escritores: ayudan al mismo tiempo a las amplias masas de las distintas nacionalidades a conocerse mejor.

Revisten extraordinaria importancia las traducciones de obras de escritores de las diferentes repúblicas a la lengua rusa, gracias a lo cual se convierten en patrimonio de todo el país y contribuyen al desarrollo ideológico y estético de todas las naciones y pueblos.

En el acercamiento cultural de los pueblos de la URSS desempeñan un papel apreciable la escuela (los escolares de las repúblicas nacionales estudian, además de su lengua nativa, el idioma ruso) y la difusión, a través de la radio, la televisión, el cine, el teatro y de la labor de las instituciones culturales educativas, de las mejores obras de la cultura de los pueblos de la URSS, que dan a conocer a las amplias masas las conquistas culturales de estos pueblos.

Todos estos medios ideológicos han de ser incansablemente perfeccionados y desarrollados de modo que contribuyan al ulterior florecimiento y aproximación de las culturas nacionales de los pueblos de la Unión Soviética y cooperen activamente en la obra común de levantar la sociedad comunista.

Nuestro partido mantiene en alto la bandera del internacionalismo proletario. Ha librado y viene librando una lucha resuelta contra el nacionalismo y demás vestigios del pasado, contra las corrompidas ideología y cultura burguesas.

La lucha ideológica en el frente estético

Complace a los ideólogos burgueses entregarse a peroraciones en cuanto al telón impenetrable que, a su decir, separa la cultura soviética de la de los pueblos de los países capitalistas e impide conocer el arte soviético. Pero ¿quién ha levantado esa barrera? Ahí está el quid de la cuestión.

Nosotros somos partidarios del más amplio intercambio posible de auténticos valores de la cultura. Todo cuanto atesora la vida espiritual de los soviéticos está al alcance de todos. Y si, no obstante, las obras notables de los escritores, compositores y pintores soviéticos se conocen todavía poco en los países del Occidente burgués, la culpa no es nuestra.

Los regímenes burgueses impiden a los pueblos de esos países conocer a fondo la cultura artística soviética. Si en tal o cual Estado capitalista se editan (a veces hasta en grandes tiradas) obras de nuestros escritores, son con frecuencia aquellas por las que no puede juzgarse el nivel ideológico y estético de la literatura soviética. Y no hay duda de que los señores que llevan allí la voz cantante en la literatura lo saben tan bien como nosotros. Esto no quita para que se obstinen en presentar obras decadentes como las mejores producciones de la cultura literaria de la Unión Soviética.

No es difícil comprender qué es lo que mueve a estos "mecenas". Primeramente, como es natural, "el instinto de conservación", el deseo de "ensombrecer" las conquistas históricas de dimensión universal de la cultura soviética y de pintar nuestra sociedad con colores muy negros. En segundo lugar, las mejores obras de nuestra cultura artística asustan a esos *gentlemen* por su gran significación ideológica

y estética. La burguesía reaccionaria no está interesada en desarrollar la conciencia y el gusto estético de las masas.

En el País Soviético, las cosas son de otro modo. En nuestras estanterías, en las pantallas del cine, en los teatros y salas de exposiciones pueden admirarse las obras más importantes de artistas de los países capitalistas. Y si a veces se proyectan en nuestros cines obras de baja calidad del Occidente burgués, es sólo por un descuido imperdonable. Los constructores del comunismo son los herederos y continuadores de los mejores valores y riquezas espirituales del mundo. La sociedad soviética está vitalmente interesada en que se eleve el nivel cultural general e ideológico-estético del pueblo, en que los soviéticos estén al corriente de todo lo mejor y más valioso que existe en el arte de los países de Occidente y de Oriente.

Se da en esto una curiosa paradoja: a juzgar por las obras del arte occidental que ve en su país el hombre soviético, puede hacerse de él una idea embellecida, y a la inversa, el lector o espectador del mundo capitalista conoce casi siempre nuestro arte a través de obras marginadas del principal torrente impetuoso y diáfano de la creación artística soviética. Por eso, aunque no es ésta la única razón, en los países burgueses es todavía bastante corriente la imagen tergiversada, deformada de nuestro arte. Aun existe un recelo contra el realismo socialista, alimentado por la propaganda reaccionaria. Los negociantes sin escrúpulos que se ocupan de teoría y crítica burguesas del arte, endosan asiduamente al realismo socialista todo lo desafortunado, intrascendental o mediocre, mientras excluyen de él obras de maestros eminentes de la literatura, las artes plásticas y el cine soviéticos.

A pesar de todo, la verdad es siempre más fuerte que la mentira. La burguesía no puede cerrar a piedra y lodo las puertas al arte soviético, que *de año en año se abre más ancho camino en los países capitalistas,* ofreciendo un material abundantísimo para comparar las dos culturas: la burguesa decadente y la del socialismo en pleno florecimiento; las dos ideologías: la burguesa y la socialista.

La lucha de las dos ideologías —la socialista y la burguesa— ha adquirido en nuestro tiempo un encono sin precedentes. Su soplo penetra en todas las esferas de la vida de la sociedad, y no hay torre de marfil que pueda resguardar de él. Esta lucha no es un choque entre principios abstractos. Acontece

en las mentes y en los corazones de los hombres, que se forman una idea de los dos mundos en los encuentros personales durante los viajes de turismo y gracias al conocimiento de las obras de arte, los trabajos de economía, filosofía, historia, estética y otras ciencias.

Dicho sea de paso, en el contexto actual, *los teóricos de la burguesía reaccionaria dedican particular atención a la estética y al arte.* Y no es por casualidad. Saben perfectamente que propagar hoy abiertamente la idea de la perpetuidad del capitalismo cuando hace tiempo que se ha convertido en una traba del desarrollo social, ofrece pocas esperanzas. Tienen clara consciencia de que defender a cara descubierta el idealismo en nuestro siglo de grandes descubrimientos científicos resulta cada vez más arduo. En la estética es más factible disimularse tras la mampara de las sutilidades gnoseológicas. Además, es difícil encontrar un medio más eficaz que el arte para ganar la mente y el corazón de las gentes, por estar directamente vinculado a la esfera emocional de la vida espiritual del hombre.

De aquí se deduce que los artistas soviéticos y demás trabajadores del frente estético se encuentran ahora en las primeras líneas de la batalla ideológica entre los dos mundos. Su misión es llevar la verdad sobre el modo de vida soviético y de la cultura socialista más allá de las fronteras de nuestro país: crear obras dignas de nuestra gran época y sostener una lucha enérgica y tenaz contra todas las variedades y formas de la ideología burguesa, contra la cultura reaccionaria de la burguesía.

La estética adversa sólo de palabra defiende la objetividad del conocimiento y la imparcialidad de la ciencia. En realidad, en la ruda batalla sin cuartel entre las ideas socialistas y burguesas no puede ser neutral. Y hoy más que nunca, hemos de desplegar *una ofensiva resuelta en el frente estético* contra la falsa cordura de los ideólogos burgueses y contra el arte burgués decadente.

En esta misión depuradora corresponde un papel verdaderamente destacado al arte soviético, pues la lucha contra el arte opuesto hay que sostenerla sobre todo en el terreno del arte.

Con su humanismo, veracidad y hondura ideológica y estética, el arte soviético gana a la causa de la paz, la democracia y el socialismo a nuevas masas de personas en todo el mundo. Y es comprensible porque nada mejor que

el arte del realismo socialista puede mostrar las grandiosas transformaciones revolucionarias de la vida social, su relación con la pugna de las pasiones humanas y expresar el pensamiento, el sentir y las ideas del pueblo.

Es obvio que en todos los tiempos y en todos los pueblos hubo y hay artistas de talento y artistas mediocres. El método creativo presupone talento, pues sin él es imposible que se revele su potencialidad. Pero es un hecho que el arte del realismo socialista dispone, gracias a la concepción marxista-leninista del mundo y a la historicidad consecuente de investigación artística, de mayores posibilidades para captar la esencia y la dinámica de los fenómenos sociales de nuestro siglo. El método del realismo socialista acrecienta la fuerza del realismo crítico en los países capitalistas. *El arte del realismo socialista no admite la estrechez sectaria ni la indiferencia conciliadora.*

Muchos ideólogos burgueses del campo de la estética intentan presentar el método del realismo socialista como algo marginado, cual sendero separado de la línea principal del desarrollo del arte contemporáneo. Pero no hay tal cosa. El arte del realismo socialista es precisamente la calzada principal de la cultura artística mundial, la vía principal y determinante de su desarrollo y progreso.

A este respecto se impone hablar con toda claridad de los puntos de vista unilaterales y estrechos que se manifiestan a veces al explicar la esencia y el surgimiento del arte del realismo socialista.

Hay entre nosotros algunos teóricos a quienes cuesta trabajo pronunciar el término "método del realismo socialista". Incluso están dispuestos a reemplazarlo, por ejemplo, por "estilo único contemporáneo del arte", definiéndolo con rasgos puramente formales: "expresión", "laconismo", "dinamismo", etc.

No es difícil comprender que bajo este término se aglutinan los más variados fenómenos artísticos de nuestra época, se identifican el realismo socialista y el crítico, se substituye el enfoque histórico concreto del arte por disquisiciones abstractas, se considera la creación artística al margen de la lucha ideológica, sin ninguna relación con las clases.

¿Y qué significa el intento de colocar en primer plano, cuando se habla del estilo, tales o cuales rasgos formales como "la expresión", "el laconismo" o "el dinamismo"? De

hecho no es otra cosa que querer borrar la divisoria entre el modernismo y el realismo, dogmatizar el proceso vivo del desarrollo artístico y desentenderse de las leyes sociales del arte. Es una desviación evidente hacia el formalismo, un alejamiento de los principios de la ideología comunista, la renuncia a las grandes tradiciones del arte realista en general y a las tradiciones combativas del realismo socialista en particular.

Es de lamentar que semejantes puntos de vista hayan penetrado en la práctica artística, sobre todo en el teatro. En nombre de una originalidad mal entendida, algunos directores de escena recurren a procedimientos y soluciones que destruyen el ambiente de autenticidad, no dejan a los actores "adaptarse", encontrar el modo de comportarse en escena. Tal convencionalismo entorpece su interpretación realista.

Pero sigamos. Escudándose en el "estilo único contemporáneo", a veces se intenta imponer al arte soviético un modo único de interpretación, proclamar la experiencia artística de un dramaturgo la última y única palabra de lo moderno, y anacronismo todo el resto.

Pero nosotros no somos partidarios de la uniformidad artística, sino de la diversidad, pues la vida que se refleja en el arte es de por sí muy variada. Por otra parte, no cuadra con el espíritu de nuestra concepción del mundo erigir en modelo unas obras teatrales en las que la existencia diaria de los soviéticos se limita a los estrechos marcos del micromundo a donde no llega la voz potente de la vida que nos rodea y de las realizaciones heroicas de los soviéticos.

Digamos unas palabras acerca de los nexos del arte del realismo socialista con la experiencia artística precedente.

Es sabido que el arte socialista tiene una gloriosa historia. Entre finales del siglo XIX y principios del XX dejó ya oír su recia voz. Pero, ¿acaso eso da fundamento para limitar al arte de esa época las tradiciones que el realismo socialista impulsa? ¡De ningún modo! La asimilación de las tradiciones artísticas avanzadas se realiza en nuestro país en un extenso frente que va desde las formas más remotas de la creación popular a la herencia clásica de los siglos XIX y XX.

El arte soviético reunió en su arsenal toda la inmensa experiencia del realismo, todas las conquistas de la cultura artística mundial.

Sin embargo, hay todavía personalidades del arte que no quieren ver en la práctica artística las diferencias que existen entre lo progresivo y lo atrasado, entre lo avanzado y lo que ya al nacer carece de vida, entre lo revolucionario y lo reaccionario. Lo toman todo sin discernimiento, y hasta están dispuestos a proclamar "núcleo de oro" de nuestro arte clásico algunas tendencias decadentistas que se dejaron sentir en el arte en los albores de nuestro siglo.

Hay artistas que defendiendo de palabra la originalidad, en realidad son imitadores o de Cézanne o de los plásticos del antiguo Egipto. Pero los epígonos siempre son epígonos. Y esto es particularmente nefasto cuando al imitar métodos de composición y medios de expresión, voluntariamente o no, los artistas trasladan a su obra elementos de una ideología extraña a nuestra sociedad.

Ultimamente, ciertos directores de cine se aficionan a hacer películas según las recetas de las teorías de "la corriente viva", y la "dedramatización", y críticos de cine que no comprendiendo de qué se trata se apresuran a poner por las nubes este tipo de obras, aunque está perfectamente claro que fuera *de la síntesis artística* de los fenómenos de la vida no hubo jamás, ni puede haber, un arte auténtico. ¿Para qué fue necesario, por ejemplo, encomiar en las páginas de la revista *Iskusstvo kinó* ("El arte del cine") una película como *Año bisiesto?* Es una obra extremadamente floja, ideológica y artísticamente. Y no podía ser de otro modo, pues la teoría de "la corriente viva" aleja del conocimiento profundo de la vida, sugiere filmar películas sin argumento, fijarse a la ligera en fenómenos aislados de la vida sin tratar de establecer la trabazón interna entre ellos y expresar un criterio de los caracteres y acontecimientos que se describen.

Algunos de nuestros artistas olvidan que "la canción y el verso son también bomba y bandera". No tienen en cuenta que la coexistencia pacífica entre Estados de diferente régimen social y la competición económica entre los países socialistas y capitalistas no significan en absoluto la coexistencia pacífica de las ideologías socialista y burguesa.

Y el resultado es que llega a los escenarios soviéticos gran cantidad de obras extranjeras que no responden a una gran exigencia ideológica y artística. Un ejemplo, la pieza de Marcel Aymé, *La tête des autres* ("La cabeza de los demás"), que invadió literalmente nuestro teatro. Se representó en

veinte teatros del país; en algunos, hasta cien o más veces en el curso de 1962. Mientras tanto, piezas que hablan de la clase obrera soviética u obras de dramaturgos progresistas de otros países que describen la lucha de los trabajadores contra el régimen burgués, se representan muy poco.

No hay que confundir, sino delimitar y distinguir bien la coexistencia pacífica entre Estados de diferente régimen social y los compromisos y concesiones ideológicos, pues son cosas totalmente distintas. Lo primero es necesario; lo segundo, es decir, la coexistencia pacífica en el terreno ideológico, es inadmisible. No hay que olvidar que la lucha por la paz es el punto en el que coinciden los intereses de personas de los más diversos credos políticos. En cuanto a *los intereses de clase de la burguesía y del proletariado, ésos son inconciliables.*

La responsabilidad del artista ante el pueblo

Nuestro partido vela celosamente por la pureza del marxismo-leninismo. No puede adoptar una postura conciliadora respecto a una ideología que nos es extraña, ante las distorsiones en el arte. Siempre y por doquier, y también en el dominio del arte y de la estética, el partido defendió y defiende los intereses de la clase obrera y de la ideología comunista, que no tolera la voluntariedad anarquista ni la indisciplina pequeñoburguesa.

¿Acaso puede admitirse que algunos estudiantes del Conservatorio y jóvenes compositores se entreguen a experimentos estériles y se aficionen a los sistemas formalistas de la antimúsica del Occidente burgúes? Con ello, quiéranlo o no, se alejan de las bases ideológicas de nuestro arte musical soviético. También se da el caso de que ciertos estudiantes y jóvenes compositores recurran cuando componen a textos pesimistas y decadentes, eludiendo la temática contemporánea, y tiendan a una deliberada complicación del lenguaje musical. Y con frecuencia, en los conservatorios y en la Unión de compositores se hace a todo eso la vista gorda, y a veces hasta se les da una "base teórica", afirmando que tal cosa es una manifestación de la diversidad del talento de los músicos.

Se impone desentrañar la naturaleza de la individualidad creadora. El hecho de que los artistas

soviéticos tengan la misma concepción marxista-leninista del mundo, lejos de excluir, presupone una gran variedad de matices en el conocimiento de la realidad, un ancho campo a la iniciativa personal y a las inclinaciones individuales en la elección de formas y géneros. Por el cauce del realismo socialista trabajan de manera fecunda artistas de los más diversos estilos personales y las más variadas peculiaridades artísticas. Y no tiene nada de extraño que en los últimos tiempos sea difícil encontrar en nuestro país un artículo sobre estética en el que no se aluda a la individualidad creadora del artista. Por desgracia, la cuestión de la naturaleza de esta individualidad y de la libertad de creación suele plantearse en dichos artículos de manera general, en abstracto.

¿Es que la sociedad soviética necesita una individualidad creadora cualquiera? ¿Acaso la libertad de esa individualidad para manifestarse puede concebirse según el principio de "haz lo que se te ocurra", sin tener en cuenta la opinión del pueblo y las necesidades de la vida social?

Hace tiempo que la Estética marxista-leninista dio respuesta a estas cuestiones. Ya Lenin, en su artículo *La organización del partido y la literatura del partido*, advirtió que la libertad de la creación artística no tenía nada de común con el individualismo intelectual burgués. Subrayó que la labor literaria debe ser parte integrante de la causa general del proletariado y del pueblo. Previó que habría literatos y teóricos que, combatiendo el principio del partidismo comunista, pondrían el grito en el cielo: "¡Pretendéis supeditar a la colectividad algo tan delicado e individual como la creación literaria! ¡Pretendéis que los obreros resuelvan por mayoría de votos las cuestiones de la ciencia, de la filosofía y de la estética! ¡Negáis la libertad absoluta de la creación ideológica absolutamente individual!" [21].

Lenin no dejó piedra sobre piedra de estos argumentos, mostrando que toda la locuacidad de los individualistas burgueses en torno a la libertad absoluta no era más que hipocresía y que es imposible "vivir en la sociedad y no depender de ella" [22]. Y escribió: "Los socialistas desenmascaramos esa hipocresía y arrancamos falsos rótulos no para

---

[21] V. I. Lenin. *O. C.*, t. 12, pág. 102.

[22] Ibídem, pág. 104.

conseguir una literatura y un arte independientes de las clases sociales (esto será posible únicamente en la sociedad socialista sin clases), sino para oponer a la literatura hipócritamente libre, pero de hecho vinculada a la burguesía, una literatura realmente libre y *abiertamente* vinculada al proletariado", una literatura al servicio de millones y decenas de millones de trabajadores que son los que constituyen "la flor y nata del país, su fuerza, su futuro"[23].

Gracias a la completa y definitiva victoria del socialismo, existe en nuestro país un arte poderoso, verdaderamente libre y auténticamente popular, de aspiraciones sociales únicas. Es el arte del realismo socialista para el que los intereses del partido y del pueblo están por encima de todo. Los artistas soviéticos tienen plena libertad de crear para el pueblo, de servirle con la convicción y la verdad, tal y como le dicte su conciencia.

Los éxitos del arte soviético son universalmente reconocidos y sus representantes gozan de la fama y el respeto merecidos en todos los rincones del mundo. Pero las supervivencias del individualismo intelectual se dejan todavía sentir de vez en cuando entre la intelectualidad artística. Se clama a veces por la absoluta libertad de creación artística, por la "libertad ilimitada de autoexpresión". Son voces de "intelectuales anarquizantes" que quisieran colocarse por encima de la sociedad y del pueblo e imponerles su voluntad anarquista.

Pero el socialismo y el comunismo no tienen nada de común con eso. En las condiciones del socialismo y del comunismo, la libertad de creación artística, lejos de suprimir, implica *la responsablilidad creciente* del artista ante el pueblo. Y al pueblo no le es indiferente, ni mucho menos, lo que el literato escribe, cómo lo escribe y a qué fines sirve. El artista puede adquirir fuerza creadora no dejando de depender de la sociedad, sino estando indisolublemente ligado al Partido Comunista, a la vida del pueblo y a su lucha por el comunismo. El talento no es algo que planea sobre la sociedad. Se forma y educa por la sociedad, por el Partido Comunista.

En nuestro país, la vida social en todas sus esferas no transcurre de manera espontánea y anárquica. La orienta el

---

[23] Ibídem.

partido planificadamente. Y es ésta la garantía de todas nuestras victorias, también en el dominio del arte, por cuanto que:

— en las actuales condiciones, el arte es un arma poderosa y, al mismo tiempo, arena de una enconada lucha política e ideológica. Y es el Partido Comunista el que define la política y elabora la ideología en nuestro país. Esta es su función y su tarea;

— la experiencia personal de cualquier artista, por talento que posea, es siempre limitada. No puede abarcarlo todo. Aparte de que la experiencia personal necesita ser comprobada por la práctica social, es decir, por la práctica del partido y del pueblo;

— en el proceso de conocimiento de la realidad, el artista del realismo socialista jamás es "neutral". No refleja la vida imparcialmente, como simple "realidad objetiva", sino partiendo de la concepción marxista-leninista del mundo. Por eso se puede decir con pleno fundamento que el partidismo comunista y la concepción marxista-leninista son el alma del arte;

— la vinculación del artista con la vida, incluso la del más capaz, no puede compararse con los lazos que unen el Partido Comunista a esa vida, a todo el pueblo soviético. Es natural, por lo tanto, que,siendo el guía colectivo del pueblo, el partido vea más lejos y más hondo que el artista más genial;

— ninguna sociedad desarrollada puede existir sin unas normas y reglas de vida obligatorias para todos, máxime la sociedad socialista, a la que es inherente un alto grado de organización.

La continua extensión, el desarrollo de los principios sociales en el socialismo exige reforzar, y no debilitar, la dirección de la sociedad que ejercen el partido y el Estado. Por cierto que no hay que oponer las organizaciones sociales a los organismos estatales ni comprender de manera simplista la transmisión de estas o aquellas funciones del Estado a las organizaciones sociales en el período de construcción del comunismo en todos los frentes. Como se sabe, la más potente organización social de nuestro país es el Partido Comunista, que agrupa en sus filas a los representantes más avanzados de la clase obrera y de todos los trabajadores. Está inseparablemente ligado a las masas y goza de un prestigio sin límites entre el pueblo.

* * *

En el sector estético del frente ideológico se observa en los últimos años una gran animación. Han visto la luz trabajos colectivos sobre esta materia: manuales y monografías que abordan las cuestiones esenciales de la teoría del realismo socialista; libros que tratan de la esencia del método realista, de la especificidad del arte y la educación estética; ensayos sobre la llamada estética del trabajo, sobre la aplicación de la estética a las diversas esferas de la vida social, y trabajos fundamentales de historia de la estética, la literatura y el arte.

Hoy, merced a los esfuerzos colectivos de filósofos y teóricos de la literatura y del arte, muchas cuestiones de estética están ya bastante más claras. Pero quedan todavía no pocas "zonas en blanco", cuestiones sin resolver o insuficientemente esclarecidas. Por otra parte, se han revelado con contornos precisos algunas tendencias equivocadas, intentos de negar la naturaleza social del arte, escudándose en una falsa idea de su especificidad, y de substraer los problemas del arte y de la estética a las leyes generales del conocimiento y desarrollo artístico. Se manifiesta subjetivismo en la interpretación de una serie de importantes problemas de la estética. A veces, bajo la apariencia de algo "nuevo", se introducen en la literatura, el arte y la estética puntos de vista extraños.

Es misión de todos los científicos y artistas que trabajan en la esfera de la Estética marxista-leninista centrar sus esfuerzos en la solución de las trascendentales tareas que se inscriben en el Programa del PCUS, impulsar con audacia el pensamiento estético en íntima ligazón con los imperativos de la vida y del arte. Los estéticos han de ser combatientes activos por el triunfo del comunismo.

1963

LA ESTETICA DEL TRABAJO COMO CIENCIA

¿Debe un tren de laminado tener un aspecto exterior que alegre la vista? ¿Tiene alguna importancia el color de la pintura de un torno? ¿Influye en el rendimiento del obrero el que el taller donde trabaja sea "acogedor"? El corte y colorido de la ropa de trabajo ¿tiene significación particular?

Estas y otras cuestiones por el estilo han dejado de parecer ociosas. Están muy lejanos los tiempos en que se pensaba que la belleza de una isba no estaba en las rinconeras, sino en las empanadas. Hoy hace falta que las rinconeras sean también bonitas. Debe ser hermoso todo cuanto nos rodea en el trabajo y en la vida cotidiana.

Sabido es que el sentido estético se manifiesta en todo tipo de actividad transformadora, en cualquier trabajo. Marx decía que el hombre crea también con arreglo a los cánones de la belleza. Y si por ahora el principio artístico interviene en la producción material en menor grado que en la actividad artística (la literatura, la pintura o la música), no se debe en absoluto a una originaria inferioridad estética del trabajo en la producción industrial ni a su índole mecánica.

Es notorio que las relaciones capitalistas, por un lado, empobrecen desde el punto de vista estético el trabajo del obrero y, por otro, polarizan el talento artístico en unas cuantas personalidades. En las condiciones del régimen burgués, el contenido estético-ético del trabajo humano se empobrece y despoja de substancia. La culpa es de las relaciones que engendra la propiedad privada y de la explotación del hombre por el hombre. En esto radica toda la cuestión.

Hay otra cosa evidente: el abismo que separaba el trabajo y la belleza no podía salvarse de repente de la noche a la mañana, en cuanto triunfó la revolución socialista. Hizo falta para ello un gran ascenso de la economía y del nivel

cultural del pueblo. Una vez realizadas la revolución cultural y la industrialización, cuando la ciencia y las fuerzas productivas crecieron de manera vertiginosa, surgió en nuestra sociedad no ya la posibilidad, sino la necesidad de prestar una atención constante al aspecto estético del trabajo en todos los sectores de la economía, de la producción material y de la vida cotidiana.

Esto se expone de modo convincente en el Programa del PCUS, que expresa los imperativos apremiantes de la vida moderna y de la lucha por la edificación del comunismo. Y esto se comprende. Las mutaciones revolucionarias habidas en la sociedad no sólo abrieron vastos horizontes al trabajo creador del hombre, al desarrollo de sus fuerzas y posibilidades dormidas: ampliaron singularmente la esfera de su asimilación artística del mundo objetivo.

Podría decirse que la belleza descendió a la Tierra desde las nubes. Antes era un hada que se aparecía sólo a unos pocos, principalmente a quienes ocupaban las alturas de la escalera social del Estado feudal o burgués. Hoy es acompañante inseparable de toda nuestra realidad socialista, de todos los trabajadores de nuestro país y de otros países de la comunidad socialista.

Sobre qué versa la estética del trabajo

En la presente etapa de desenvolvimiento de la producción socialista surgen muchos problemas que la estética del trabajo, rama importantísima de la Estética marxista-leninista, tiene la misión de estudiar.

¿Cuál es su objeto de estudio? Ante todo, la belleza del propio proceso de trabajo visto como manantial de emociones estéticas y, por consiguiente, de las relaciones de orden estético que se establecen entre los hombres en el proceso de trabajo. Después, las cualidades estéticas de los instrumentos de trabajo y del medio en que se efectúa la producción, la combinación de la utilidad y la belleza en el producto de la actividad humana obtenido por procedimientos diversos, entre ellos, por el método de diseño artístico de los artículos industriales.

El aspecto agradable de las máquinas y de los talleres fabriles no ha de verse, sin embargo, como un fin en sí. Sólo es un medio de revelar y desarrollar más plenamente las facultades estéticas de los individuos en el trabajo, de elevar

su rendimiento y los goces que proporciona ese trabajo. (Aquí la estética se entrelaza con la economía y la ética.) Al mismo tiempo, dicho aspecto grato de las máquinas y empresas, del ambiente en que el hombre trabaja y vive, es un medio importante y poderoso que favorece el desarrollo de la personalidad.

En realidad, la base sociológica de la estética del trabajo está determinada ante todo por el hecho de que en el curso de la producción material se acrecienta y configura la cultura de los trabajadores, de manera directa y a través de los resultados concretos de esta producción (maquinaria, automóviles, artículos de amplio consumo, etc.).

O tomemos los problemas psicofisiológicos y ergonómicos (en su justo concepto marxista). También los estudia la estética del trabajo desde su punto de vista; y es tarea suya esclarecer el elemento estético de las relaciones entre el hombre y las máquinas, entre el hombre y el medio en que éste produce, esforzándose por determinar cuáles son las condiciones mejores para que se manifieste la faceta estética del proceso de producción. Al planear y elevar la cultura estética de la producción, la estética del trabajo debe ayudar a acrecentar su rendimiento, a eliminar tensiones superfluas, a disminuir el cansancio evitando así los accidentes de trabajo; debe contribuir a encontrar los ritmos y regímenes de trabajo más eficaces, etc.

¿Qué finalidades persigue la estética del trabajo? Su objetivo es coadyuvar a afianzar e impulsar los principios creativos en el trabajo, a proteger la salud y aumentar la riqueza emocional-espiritual del individuo.

Esto indica, primeramente, que al estudiar el problema de la belleza aplicado al proceso de producción y a las condiciones en que transcurre la actividad laboral, nuestra estética del trabajo se centra en el sujeto de la producción: el trabajador, y en sus necesidades, salud y demandas.

En segundo lugar, la estética del trabajo no considera al hombre un consumidor pasivo de las cosas y objetos que alguien ha producido y que tienen un valor estético, sino el ente activo que crea según "los cánones de la belleza" y que satisface en el trabajo una necesidad vital suya.

Sin el trabajo es imposible la existencia y el desarrollo de la sociedad. Y la inmensa fuerza creadora del trabajo no consiste únicamente en que multiplique las riquezas sociales. El trabajo forma y desarrolla al propio hombre, su

capacidad de comprender y crear cosas según "los cánones de la belleza".

Ahora bien, no todo trabajo se convierte en factor de desarrollo universal y armónico de todos los miembros de la sociedad, sino sólo aquel que está libre de la explotación. A propósito de esto, es importante señalar que, en nuestras condiciones, la estética del trabajo despierta el interés del hombre por la participación creadora en el trabajo social útil en provecho del pueblo; desarrolla todas las facetas de la personalidad, y entre ellas, su cultura estética.

Está claro que el propio desarrollo de la cultura estética presenta una gran riqueza de contenido y se opera por influjo de toda la práctica social. Pero por ser la esfera decisiva de la actividad humana, el trabajo es en esta cadena el eslabón principal. De aquí que el problema "el trabajo y la belleza" adquiera con la construcción de la sociedad comunista una significación tan trascendental. El desarrollo de las potencialidades y capacidades estéticas del hombre sirve precisamente de criterio a la estética para valorar la belleza del trabajo, de las condiciones en que [illegible]re, de los instrumentos, máquinas y productos, [illegible]dos de la producción.

Es evidente que la estética del t[illegible] e circunscribirse al problema de "la técnica [illegible] n diremos más: es inexacto que en la esté[illegible] o esencial es la belleza de las máquinas.

En la vida es el hombre quien crea la [illegible] de su trabajo, y no la técnica o la máquir[illegible] intervención del hombre. Esto es una ver[illegible] Por eso, los términos de "estética técnic[illegible] acaso una percepción técnica de la belleza [illegible] producción" no se distinguen por su gran rigor, aunque estén bastante extendidos en los círculos científicos.

No vamos a detenernos en detalle en la terminología. Es una cuestión que ha sido esclarecida a fondo, entre otros, en el artículo de L. Zhádova *A propósito de la terminología y los conceptos en la esfera del arte industrial*[1]. Observemos únicamente que, mostrando cómo aparecieron los diversos términos, la autora no aborda la cuestión relativa al objeto de la estética del trabajo y de su significación social. Y es ésta, precisamente, la médula del problema.

[1] Boletín *Tejnícheskaya estética* ("Estética técnica"), 1964, № 7, págs. 14-17.

Importa subrayar que el principal objeto de la estética del trabajo es el modo específico en que se manifiestan en el trabajo las capacidades estéticas del hombre en su calidad de fuerza productiva universal y, al mismo tiempo, de personalidad. Esto linda, naturalmente, con la cuestión del aspecto estético de los procesos de transformación del medio material y de la creación de valores de la cultura según "los cánones de la belleza". En suma, se trata de las cualidades estéticas del trabajo social y de sus resultados que, en unas condiciones sociales e históricas dadas, despiertan el sentido estético en los individuos.

Creemos que si la estética del trabajo se enfoca de otro modo, no se podrá comprender debidamente su alcance social, la coordinación y subordinación de sus categorías ni su trabazón con la práctica y con la vida.

En sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Carlos Marx demuestra de manera exhaustiva que el hombre crea "universalmente", es decir, los objetos más diversos, y lo hace (y esto es singularmente importante) independientemente de la necesidad física inmediata de cada individuo dado. Es más: la auténtica actividad creadora sólo se despliega plenamente cuando el móvil no es la necesidad ni la coacción, cuando se realiza no sólo en provecho personal, sino por el bien social, en nombre de toda la sociedad.

Carlos Marx, que rechazaba todo género de concepciones románticas utópicas que demarcaban metafísicamente el arte del trabajo en la producción material, subrayaba que toda actividad humana tiene un carácter universal, y esto significa que el hombre sabe producir en todo género de escala y aplicar siempre a cada objeto la escala propia. Por eso mismo, el hombre crea también según "los cánones de la belleza".

Esta es una tesis muy importante que une en un todo inseparable el carácter universal del trabajo humano con los principios estéticos, con las leyes de la creación pletórica, multiforme y polifacética, con los cánones de la belleza. Y no se trata simplemente de que toda la práctica humana presupone de un modo o de otro "asimilación espiritual del mundo": un conocimiento que integra la emoción, el ingenio y la inspiración estética. El pensamiento de Marx tiene mucha más profundidad. Fijémonos bien: Marx no habla aquí especialmente del conocimiento por el hombre de la realidad en el arte. Se refiere a todo tipo de creación, a

toda transformación de la naturaleza y, en consecuencia, a la creación científico-técnica, a la racionalización e inventiva.

Dicho en otros términos: no sólo el arte, sino toda la cultura presupone crear, producir algo nuevo. Es cierto que a veces se dice que el arte y el "sentido práctico" son dos cosas incompatibles, y que es esto lo que distingue la pintura, la música, la literatura, etc., de los valores de la cultura material. Pero no hay tal cosa. En todo cuanto hace el hombre hay un sentido práctico. Sólo que este sentido no es igual en las diversas materias de la cultura humana. Hablando con palabras de Máximo Gorki, si la ciencia crea una "segunda naturaleza", "rodea cuidadosamente" al hombre de una "segunda naturaleza" "desde fuera", "el arte crea esa naturaleza en nuestro interior"[2].

La estética estudia en todos sus aspectos, todas y cada una de las cosas a la luz de la problemática de la belleza. Las obras literarias o de pintura no son sólo exponente del gusto artístico de una clase o sociedad; son también instrumentos y medios de trabajo. Con la diferencia de que en las obras literarias se trasluce claramente la fisonomía del artista, mientras que en los valores de la cultura material no suele ocurrir lo mismo, aunque, como es natural, llevan la impronta de su época. Aquí la belleza surge de la expresión materializada de su utilidad, de su valor funcional.

En la vida cotidiana,el hombre no separa la función de la máquina, su "capacidad de trabajo" de sus signos de belleza. Citemos un ejemplo: formas de un avión irracionales desde el punto de vista aerodinámico, entrañan distorsiones, alteraciones de los principios de la belleza. Por otro lado, la modificación del "techo de vuelo" implica nuevas velocidades y, por tanto, nuevos principios de belleza y utilidad, nuevas ideas de la armonía del avión, aunque es obvio que deducir automáticamente la belleza del objeto de su destino funcional, sin tomar en consideración todos los aspectos de la relación estética del hombre con la realidad, es un entretenimiento inútil.

En resumen, la estética del trabajo es parte integrante de la Estética marxista-leninista, y fuera de las leyes generales de la relación estética del hombre con la realidad, queda reducida a palabras vanas. Constituye al mismo tiempo una

---

[2] M. Gorki. *Artículos de crítica literaria*. Gospolitizdat, Moscú, 1941, pág. 322.

esfera específica de la Estética marxista-leninista. Estudia el origen, el desarrollo y las formas en que se manifiesta el sentido estético que brota del trabajo, y su carácter específico. Aquí la creación científico-técnica se enlaza a tal punto con la capacidad estética que resulta prácticamente imposible separar ambas cosas.

La estética del trabajo se singulariza también porque aquí el hombre capta, de un lado, el alcance estético de la creación científico-técnica y, de otro —prácticamente y de manera directa—, el valor científico-técnico de la estética. De este modo, la estética del trabajo adquiere un papel inmenso en el desarrollo de la producción material y en el propio proceso del conocimiento, ya sea científico o artístico-figurativo.

Ahora bien, ni la estética del trabajo como tal ni el conjunto de la proyección y diseño industriales, que tienen en cuenta los modernos criterios estéticos e ideales de la belleza, crean en rigor ningún tipo nuevo de pensamiento, como suponen erradamente algunos investigadores.

La estética del trabajo y otras ciencias

Para comprender el lugar que la estética del trabajo ocupa en el conjunto de las ciencias y sus nexos con ellas, hay que tener en cuenta, en primer término, su complejo carácter de síntesis. Unas veces se la incluye en las ciencias humanísticas; otras, en las naturales. Por lo común, cuando se aborda esta cuestión, se parte de las tareas prácticas que se resuelven dentro de sus propios marcos. Y nada más. Ni que decir tiene que este enfoque del problema es unilateral. Aquí escapa del campo visual lo general, lo que da base para reunir los conocimientos y resultados de las ciencias más diversas en el concepto "estética del trabajo". Y ¿por qué escapa? Porque se pierde de vista la condición metodológica principal: la importancia de la nueva disciplina para el desarrollo social. Tampoco se tiene en cuenta que vivimos una época de vertiginoso desarrollo de ciencias nuevas que surgen con el entronque de sus ramas tradicionales, por ejemplo: la fisicoquímica, la biofísica, la psicofisiología, la electroquímica, etc.

La estética tiene igualmente ligazón con las ciencias naturales (fisiología, biología, etc.), con las sociales (economía, pedagogía y otras) y con las técnicas (mecánica,

proyección y diseño técnicos, técnica de seguridad, etc.). Y eso es lógico.

No hay que olvidar que el propio carácter objetivo del avance de nuestra sociedad hace del hombre la figura central del pensamiento, tanto de las ciencias sociales como naturales. En el desarrollo de las ciencias se opera un proceso al que aludía Carlos Marx con tanta penetración ya en los citados manuscritos de 1844, cuando decía: "Más tarde, la ciencia de la naturaleza incluirá la ciencia del hombre en la misma medida en que la ciencia del hombre comprende las ciencias naturales. Será una sola ciencia"[3].

Sin embargo, la estética del trabajo no es la simple suma de diversas ramas de la sociología, la ética, la psicología, la fisiología, la economía, las disciplinas técnicas o la ciencia que estudia la organización del trabajo social. Se da por sentado que la amplitud de la problemática exige una concepción clara de la correlación de métodos de las distintas ciencias a la hora de proceder a investigaciones teóricas o prácticas sobre estética del trabajo. Pero tampoco hay que desmenuzar toda la ciencia en partes despojándola de su unidad interna.

La novedad que supone el trabajo conjunto de personas de especialidades diversas suscita a veces ideas falsas acerca de la ciencia como tal, en su integridad. En estos casos, la estética del trabajo en su concepto de rama de investigación se concibe como fenómeno que surge de improviso, sin línea de continuidad. No se tiene en cuenta la historia de la industria ni de la actividad práctica espiritual colectiva de los hombres. Y sin esos conocimientos, la estética del trabajo no puede configurarse como ciencia.

No puede devenir una ciencia auténtica si, por un lado, se olvida el proceso de creación de valores materiales y espirituales y las leyes y resultados objetivos del mismo y, por otro, la asimilación de dichos valores, la capacidad de servirse de ellos en la práctica. Las leyes estéticas que se ocultan en la historia del trabajo esperan todavía ser investigadas.

Estas investigaciones deben esclarecer la historia que ha seguido el desarrollo de los instrumentos, máquinas y cosas

---

[3] C. Marx y F. Engels. *De las primeras obras*, ed. en ruso, Gospolitizdat, Moscú, 1956, pág. 596.

producidas, así como las condiciones de trabajo. De llevarse a cabo, permitirían rebatir los juicios de los teóricos burgueses que estiman que el carácter del régimen social no tiene relación alguna con el progreso técnico. Añádase a esto que la refutación de tales opiniones no es solamente objeto de un debate teórico histórico, sino condición indispensable del desarrollo normal de las investigaciones estético-técnicas prácticas.

Es significativo que admitan lo improcedente de separar los problemas sociales de los técnicos, por ejemplo, en el diseño artístico, incluso muchos especialistas de otros países, a los que la ciencia burguesa oficial se ha apresurado a reprochar su "falta de realismo". Pero en las condiciones del Occidente burgués, la teoría del diseño artístico a veces no está interesada en esclarecer el verdadero carácter de las apetencias espirituales estéticas de los individuos. Además, ¿qué estudio acabado, verdaderamente científico del problema que nos ocupa se puede hacer cuando, por lo común, al industrial no le importa el sentido de lo bello y lo único que le interesa es la ganancia?

Es verdad que también en el capitalismo, la estética penetra cada vez más en la esfera del trabajo, en la producción, en función de que contribuye a aumentar las riquezas de monopolios y empresarios y de que les hace falta en la encarnizada competencia con sus rivales en los mercados interior y exterior.

Más de una vez indicó Lenin que sería un error creer que la tendencia a la descomposición en las condiciones del imperialismo descarta totalmente el rápido crecimiento del capitalismo, y que esa tendencia equivalga al estancamiento de las fuerzas productivas[4]. No cabe duda de que el capitalismo frena y entorpece su desarrollo, pero tampoco en este sistema la producción moderna está basada en las doctrinas ideológicas burguesas en boga, sino en la ciencia y la técnica. De aquí que el arte, que está directamente vinculado a la ideología burguesa, decline, mientras que las ciencias naturales y la técnica siguen progresando. En concordancia con ello se perfeccionan los aspectos de la actividad estética directamente relacionados con las fuerzas productivas.

---

[4] Véase V. I. Lenin. *El imperialismo, fase superior del capitalismo. O. C.*, t. 27, pág. 422.

La burguesía se da cuenta perfecta de que la aplicación en la industria de las sugerencias estéticas le permite intensificar la producción, elevar la capacidad competitiva de sus productos, etc. Comprende que en la producción moderna no puede prescindirse de científicos e ingenieros, pero tampoco de artistas diseñadores que resuelvan con ellos los mismos problemas técnicos, pero a su manera, elaborando la forma de las cosas futuras que insertan en el "contexto", en la acción en las diferentes situaciones, etc. Se sabe desde hace tiempo que la más provechosa búsqueda en la industria supone contar con las leyes de la utilidad técnica y con los cánones de la belleza, que lejos de excluirse coinciden en su base, en la pronosticación de nuevos tipos de artículos, máquinas e instalaciones y en el proceso de fabricación de los mismos. Esto explica que en las empresas de una serie de países capitalistas industrialmente avanzados aumentan las oficinas de diseño artístico, y que los cabecillas de los monopolios "compren los cerebros" no sólo de ingenieros y científicos competentes,sino también de artistas proyectistas. Por eso, dichos países han adquirido bastante experiencia en el dominio del diseño, y es ésa la razón de que perfeccionen notablemente el sistema de servicios, entre otras cosas desde el punto de vista estético, y tengan en cuenta la demanda del consumo y los gustos estéticos del público. Se utiliza cada vez más la pronosticación estética, tanto en la industria como en el consumo, a fin de aplicar las ideas científicas y técnicas y los adelantos más rentables del progreso científico-técnico.

Cuando hablamos del diseño debe tenerse en cuenta no sólo el desarrollo de la ciencia y la técnica en los países capitalistas, sino su relativa independencia, y sobre todo la circunstancia de que la creación técnica, científica y estética alcanza a todas las cuerdas sensibles, a la inteligencia, los sentimientos y la imaginación de las personas dotadas de talento. Y aunque de uno u otro modo todas estas personas dependen del capitalismo, no trabajan sólo por el dinero. Su inspiración artística es sincera, su pensamiento original, su imaginación rica y fértil. Por eso, gracias a la experiencia, a su saber y hábitos sólidos logran éxitos no desdeñables en su labor científica, estética y de diseño artístico.

Por tal razón hay que estudiar diariamente, de manera profunda, precisa y competente y a todos los niveles, la experiencia de otros países en el dominio de la estética

industrial ligada al progreso científico-técnico, incluidos los Estados capitalistas industrialmente avanzados. Y esto, como enseñaba Lenin, para asimilar y reelaborar lo conseguido por los científicos e ingenieros burgueses, y utilizar de esa experiencia todo lo positivo y racional, lo que responda al nivel científico, técnico y tecnológico más elevado de la producción moderna, y apartar todo cuanto esté ligado a la explotación y humille y menoscabe a los trabajadores, todas las tendencias reaccionarias. Cuando la burguesía impulsa la producción no se preocupa en absoluto del desarrollo espiritual y estético de las masas. Hace uso de los frutos de la inteligencia y de las manos de los que crean los valores culturales, en su propio interés, para lucrarse y enriquecerse. Incluso cuando procede al ordenamiento estético del medio en que se efectúa la producción. Y cuando introduce en sus empresas novedades técnicas o perfecciona el servicio de los consumidores teniendo en cuenta sus demandas estéticas y sus gustos. La burguesía transforma en fuente de ingresos y beneficios todo cuanto puede procurárselos; pero qué cosas concretas se los procuran, eso, en definitiva, le tiene sin cuidado. Como ha dicho sin rodeos un dibujante norteamericano, "la finalidad principal del dibujo artístico es obligar a la gente a soltar el dinero"[5].

En la prensa de los países capitalistas se encuentran cada vez con mayor frecuencia tristes reflexiones sobre el espíritu de lucro que vacía las necesidades espirituales de los individuos, sobre la transformación del hombre en "esclavo de las cosas". Tiende a poseer el máximo de ellas, pues el poseerlas define en el mundo capitalista el "valor nominal" del hombre, su "standard de vida". Y aunque la persona que compra una mercancía cree que tiene plena libertad de opción, en realidad su elección le es impuesta en gran parte por el reclamo, la publicidad, etc. Y por la moda, de la que no quiere rezagarse. La utilidad real de las cosas no es lo decisivo. Aparecen nuevas mercancías que se pregonan a más no poder, y no forzosamente porque sean las mejores, sino porque la empresa que las fabrica quiere venderlas y triunfar sobre sus rivales. Y movida por esto, por obtener

---

[5] Citado del trabajo de L. Zhádova. *A propósito de la terminología y los conceptos en la esfera del arte industrial.* Texto taquigráfico de la conferencia sobre dibujo industrial celebrada en Tbilisi del 25 al 29 de mayo de 1964. Moscú, 1964, pág. 76.

ganancias, pone en juego todos los procedimientos imaginables, hasta el de falsear las necesidades.

Ya Marx analizó estos procedimientos y dio su apreciación de ellos, calificando de "eunucos de la industria" a los patronos que actuaban de esta manera. Esta función la cumplen hoy numerosos especialistas muy competentes, los llamados "estilistas", cuya misión consiste en planear la fecha de "defunción de las mercancías". Cumpliendo el encargo de sus amos, tienen que eliminar en los más breves plazos la demanda de artículos de las empresas rivales y extender los de la suya, sin vacilar, como se ha dicho, en forzar a los consumidores. En realidad, la tarea de dichos "estilistas" es imbuir en la mente del comprador que la etiqueta de sus empresas con la indicación del precio remplaza por completo el sentido de lo bello. De esto ha escrito descaradamente Eugene Raskin, autor del artículo *Estética de la abundancia*, publicado en el semanario norteamericano *The Nation* que dice: "La identificación de la belleza con el precio ha conducido a operaciones tales que de ellas hay que informar en las columnas bursátiles de los periódicos más que en las que tratan del arte" [6].

Este autor tuvo el valor suficiente para mirar cara a cara la realidad y llegar a la conclusión siguiente: "La sociedad... en su conjunto obra de forma a reducir la cantidad y calidad de oportunidades estéticas en el medio que nos rodea. Simultáneamente fomenta un criterio superficial y de mal gusto respecto a las manifestaciones de la belleza, canalizado hacia el dinero contante" [7].

Huelgan los comentarios.

Sin embargo, no estará de más citar algunos ejemplos. En una serie de países de Occidente, apareció en los últimos años la extraña moda de los automóviles que hace tiempo pasaron a la historia. Con todas las verdades y mentiras, se sacaron los ejemplares anticuados, se repintaron y repararon, y se les dio un "aspecto comercial". Después les fijaron un precio, lo más elevado posible. Así, para satisfacción de los ociosos acaudalados, apareció en el mercado del automóvil un nuevo símbolo de la belleza: la tartana mecánica de los tiempos de sus abuelos. No resultan

---

[6] Citado del artículo *Estética mercantil. "Soviétskaya kultura"* 21 de febrero de 1963.

[7] Ibídem.

confortables estos carricoches: crujen, jadean, son un estorbo para la circulación moderna y pueden desvencijarse de un momento a otro. La vieja técnica entra en agudísimo conflicto con la belleza y con el siglo. Y a pesar de todo, esos trastos obligan a las gentes, como decía el mencionado dibujante, a desembolsar el dinero. Para el empresario, eso es lo esencial.

Solamente en el comunismo, la estética de la abundancia puede ser una estética de la belleza. Definir criterios científicos estéticos en la esfera de la producción material es una de las tareas primordiales de la estética del trabajo. Y no puede resolverse si se ignora la problemática social.

Si por obtener beneficios la economía capitalista está dispuesta a deformar el gusto estético de las personas, en las condiciones del socialismo, de lo que se trata es de desarrollarlo y perfeccionarlo al máximo. Las buenas cualidades estéticas de los artículos no sólo sirven para satisfacer las necesidades estéticas crecientes del hombre soviético: acostumbran a cuidar las cosas haciéndolas más duraderas. Sin embargo, en lo que se refiere al dibujo artístico, en nuestro país todavía se tiene sólo en cuenta la economía de la producción, y no siempre; y la economía en el uso de las cosas apenas se toma en consideración.

De esto se deduce la importancia que revisten las investigaciones sociológicas y económicas concretas en la producción y en la estética del trabajo. El tener más en cuenta las leyes que rigen en la esfera del consumo también exige una estrecha cooperación de las diferentes ciencias: sociología, economía, teoría de la percepción estética, psicología, fisiología, teoría de la información, así como las disciplinas técnicas y tecnológicas.

En cuanto al propio desarrollo de la estética del trabajo, es imposible sin conocer cómo se asimilan sus logros en la práctica, en la producción y en la vida, sin saber cuáles son los resultados reales de sus elaboraciones científicas.

Principales ramas de la estética del trabajo

Hay que decir que la aplicación de las conquistas de la estética a la producción material es una tarea que se planteó desde los primeros años del Poder soviético. Ya en 1920, Lenin firmó el decreto Sobre los Talleres superiores

artístico-industriales estatales de Moscú, y se constituyó en el Gobierno un organismo especial, la Sección artístico-industrial del Comisariado del Pueblo de Instrucción Pública, llamada a ocuparse de la estética en la industria.

En la actualidad, cuando el nivel de vida material y espiritual del pueblo se ha elevado tan extraordinariamente, la cultura estética debe abarcar en nuestra sociedad todos los aspectos de la vida de los ciudadanos. Un elemento importantísimo para que se establezca esta unidad es el gran desarrollo del principio artístico en la creación científico-técnica y en el trabajo, el cual se alivia técnicamente, se concibe socialmente y se ennoblece estéticamente.

Es de lamentar que muchas cuestiones muy importantes de la estética del trabajo no se hayan elaborado hasta la fecha en nuestro país, y que, en relación con otras, existan criterios totalmente dispares. En trabajos que ofrecen tanto interés como *El comunismo y la estética de la producción,* del académico S. Strumilin; *La técnica, el trabajo y el hombre,* de V. Zhezhelenko, N. Ovchínnikov y J. Sharípov; *Trabajo y belleza,* de L. Kogan; *Estética del trabajo,* de N. Siláev, y *Técnica y belleza,* de V. Kalinin y E. Lázarev, los problemas de la estética del trabajo se abordan desde un ángulo sociológico o meramente técnico.

Es justo que se traten diferentes aspectos en trabajos especiales. Pero una exposición de conjunto de los problemas de la estética del trabajo será forzosamente unilateral si el análisis teórico de los cánones de la belleza y de la percepción estética se separa de las tareas prácticas de la cultura estética de la producción. Esta nueva rama de la Estética marxista-leninista se caracteriza precisamente por que exige estudiar y exponer los problemas de carácter social y técnico en su unidad orgánica, es decir, en la total unión de la teoría y la práctica. Desde el punto de vista metodológico, ésta es una condición importante del desarrollo de la rama a que nos estamos refiriendo. Es preciso tener siempre presentes los nexos específicos de la estética del trabajo con la organización de éste, con su economía, técnica de seguridad e higiene, etc. ¿Cuáles son, pues, las principales cuestiones que aborda la estética del trabajo? A nuestro modo de ver, son las siguientes:

— la estética y las condiciones sociales socialistas de trabajo y las relaciones de orden estético en el proceso laboral;

— el trabajo, fuente de la que emana el sentido estético y da lugar al desarrollo de la capacidad y del gusto estéticos;

— la ligazón de la estética y la ética en el trabajo y el estímulo estético en los móviles materiales del trabajo;

— la cultura estética del trabajo, del medio en que se efectúa la producción, de la instalación del puesto de trabajo y el rendimiento (vinculación de la estética a la economía y a la organización del trabajo);

— la asimilación estética por parte del hombre de los materiales naturales y "artificiales";

— las crecientes demandas estéticas a tener en cuenta al fabricar los artículos industriales;

— la eficacia del diseño artístico;

— la actividad laboral y la educación artística.

En relación con esto hay que señalar que en la fase de edificación de la sociedad comunista, el carácter del trabajo sufre modificaciones sensibles: se transforma gradualmente en una necesidad vital de todas las personas. El hombre del mañana comunista no podrá vivir ni un día sin trabajar, sin el placer de la tensión creadora. Y éste será el auténtico "reino de la belleza". Cabe recordar aquí la magnífica apreciación estética de la sociedad comunista que hizo Lenin en una conversación con Anatoli Lunacharski. "Se trata —decía Lenin— de abrir las puertas a un régimen social capaz de crear una belleza infinitamente superior a cuanto pudiera soñarse en el pasado..." [8].

A este propósito causa asombro que hablando de la belleza, algunos investigadores soviéticos excluyan por completo el proceso de trabajo de sus análisis de la esfera estética.

Un ejemplo: en muchos trabajos sobre esta materia se habla "de belleza desbordante" sólo en relación con el tiempo libre de que disfrutan los soviéticos. La cuestión suele plantearse así: el tiempo libre aumentará a medida que se reduzca la jornada de trabajo, según se vaya incrementando la productividad del trabajo y se perfeccionen los servicios destinados a los trabajadores de nuestro país. ¿Cómo se llenará ese tiempo? "Con las diversas formas de comunicación con la belleza".

---

[8] A. Lunacharski. *Lenin y la crítica literaria. "Soviétskaya literatura"*, Moscú, 1934, pág. 39.

Así pues, sólo hay belleza en el tiempo que deja libre el trabajo, y se reduce a "la comunicación con ella". Resulta que no se puede crear belleza en el tiempo libre y menos todavía durante la jornada de trabajo.

En el socialismo, las formas modernas de trabajo son abundante manantial de emociones estéticas que están muy lejos del "exotismo" del trabajo a mano y del accionar maquinal del pulsador de mando del autómata. En el citado libro de Siláev, *Estética del trabajo,* se dice acertadamente: "El sentido estético del trabajador no nace de la contemplación pasiva, sino de la acción... El proceso laboral transcurre muchas veces en medio de "los dolores de la creación", venciendo la resistencia de los materiales, en búsquedas que exigen constancia y poner en tensión todas las fuerzas morales y físicas" [9]. El trabajo que se hace con entusiasmo no sólo reporta mejores resultados, sino que produce, además, gran placer espiritual. Baste recordar el trabajo de los cosmonautas. Despierta en el hombre el sentimiento del heroísmo. No es simplemente la radiante alegría de la belleza: es la verdadera estética de la lucha en la que la razón y la voluntad someten las fuerzas ciegas de la naturaleza.

Al mismo tiempo, surgiendo en la acción canalizada hacia un fin determinado, el sentido estético es susceptible de adelantarse a los acontecimientos. Está orientado al futuro y guía y sostiene los afanes creadores del hombre. Es indudable que la valoración que hace el hombre de su trabajo como primera necesidad vital, no obedece solamente a su alto grado de conciencia, a su fidelidad al ideal social comunista y al deseo de ser lo más útil posible a la sociedad. Obedece también al sentimiento de honda satisfacción emocional que procura el trabajo, al gozo que proporciona la búsqueda creadora.

En el socialismo reviste suma importancia el interés creador, tanto material como espiritual, emocional. Resultados de investigaciones sociales concretas indican que al obrero moderno ya no le basta el simple alivio o simplificación del trabajo. A veces está dispuesto a hacer un trabajo más complicado, con tal de que no sea demasiado monótono y aburrido, y que le permita aplicar y desarrollar sus disposiciones creadoras, sus fuerzas intelectuales y su maestría. La propia reorganización del trabajo en esta

---

[9] N. Siláev. *Estética del trabajo. "Iskusstvo"*, Moscú, 1962, pág. 10.

dirección exige imperiosamente utilizar al máximo los datos científicos de la estética y los logros de la cultura estética.

El círculo de cuestiones de la cultura estética de la empresa es bastante extenso: entran aquí el puesto y la ropa de trabajo, el interior de los locales (sobre todo la propaganda visual), los problemas del color y el alumbrado, la organización de los llamados "servicios corrientes" en las empresas, etc.

Todas estas cuestiones se abordan en muchos de los artículos y libros publicados en los últimos años. Y lo más importante es que empiezan a resolverse en gran escala en la industria. No obstante, las sugerencias científicas en este aspecto están por ahora insuficientemente elaboradas y pecan de unilaterales. Con frecuencia la valoración de la influencia que ejercen estos factores en la productividad del trabajo es todavía bastante aproximativa.

Tomemos aunque sólo sea la cuestión del color. En el citado manual *Fundamentos de la Estética marxista-leninista* se dice que el color es la fuente de las impresiones estéticas elementales. Sin embargo, hallar en la práctica la solución apropiada al color del interior de los locales es cosa tan poco elemental que ha exigido cientos de investigaciones de físicos, fisiólogos, psicólogos, estéticos, ingenieros y especialistas en la técnica de la seguridad del trabajo, a pesar de lo cual la cuestión está lejos de haber sido totalmente zanjada. En la práctica se ha resuelto muchas veces partiendo de consideraciones realmente elementales: de la necesidad de disimular la suciedad, el polvo y la grasa, lo cual lleva a pintar de oscuro las máquinas y las paredes de las naves.

Existen varios criterios en cuanto al color de los locales. En los Estados Unidos, por ejemplo, se emplea ahora bastante la llamada pintura "dinámica", de los tonos más vivos y llamativos. Tiene por objeto crear en el hombre una excitación nerviosa artificial que le obligue a trabajar más deprisa, en particular en la cadena. Este es uno de los procedimientos de exprimir la fuerza del obrero

Hay por otro lado la pintura llamada técnica o funcional. Se basa en la fisiología y en las exigencias de la seguridad del trabajo, y recomienda emplear fundamentalmente los colores verde y amarillo en sus diversas tonalidades, por ser los que menos cansan la vista.

Otro criterio sobre el color es el llamado "naturalista", fundado en el vasto empleo de asociaciones ligadas a la

experiencia de percepción del color en la naturaleza. Esta teoría la sustentan, entre otros, una serie de especialistas de la República Federal de Alemania. Establecen la relación del color con el espacio, el alumbrado, las líneas esenciales de la arquitectura interior de los locales, con propiedades de los objetos como son el peso, su situación en el espacio, etc. Sin embargo, este criterio no tiene en cuenta la experiencia social del hombre en la percepción estética y su relación con la "segunda naturaleza", es decir, con los valores de la cultura material y espiritual.

Es evidente que los trabajos de que disponemos son unilaterales. Quizá se explique por las dificultades objetivas: la enorme cantidad de factores que influyen en la elección del color en el sector de la producción o que la limitan.

Pero hay que decir que los criterios de la belleza entran cada vez más sólidamente en las consideraciones esenciales del diseño a la hora de hacer proyectos. Y es precisamente por esta necesidad práctica por lo que se exige tanto de los estudios teóricos de estética del trabajo.

Para que los criterios de belleza de máquinas y demás artículos industriales puedan aplicarse con éxito en la proyección y el diseño, antes hay que elaborar y sintetizar el material que brinda la práctica.

Sin embargo, los trabajos teóricos sobre el valor estético de las máquinas y articulos de la industria contienen las conclusiones y tesis más imprevistas. Por ejemplo, en el trabajo de K. Kantor *Sobre el valor estético de las máquinas*[10], las cualidades técnico-estéticas de éstas se hacen depender directamente de las relaciones sociales, en virtud de lo cual en el capitalismo toda máquina se declara objeto estéticamente deforme. Leemos en dicho artículo: "El hecho de que en la máquina se materialice objetivamente el poder del hombre sobre la naturaleza, entrelazado con su empleo como fuerza hostil al propio hombre, da a la máquina los atributos estéticos de una fuerza trágica, diabólica". Cabe suponer que guíen al autor buenas intenciones, pero lo cierto es que ha caído en la simplificación. En el artículo (en el que abundan las salvedades) se confunden en realidad dos cuestiones diferentes: el empleo social de las máquinas y sus cualidades técnico-estéticas objetivas. Se atribuye a cada paso a los artículos de la producción material —máquinas y

[10] *Voprosi estétiki*, libro 6, *Iskusstvo*, Moscú, 1964, pág. 328.

demás medios técnicos— "funciones ideológicas" que no tienen.

Con frecuencia se proclama el súmmum de la facultad del hombre de crear "también según los cánones de la belleza", la capacidad de reproducir formas naturales. ¿Pero es acaso así? Es indiscutible que cuando los científicos y técnicos, los diseñadores de nuevos aparatos y máquinas estudian los principios del funcionamiento de los organismos vivos utilizan muchas "patentes" de la naturaleza. Pero lo esencial no es eso. Como cualquier ciencia, la estética del trabajo está llamada a ser una ayuda en la creación de nuevas formas, y no simplemente a repetir las ya existentes. En uno de sus discursos, Mstislav Kéldish destacó particularmente que "la máxima conquista de la ciencia no está allí donde ésta imita a la naturaleza, sino donde hace posible el transformarla" [11]. Y esto es también justo en relación con el aspecto estético de la creación. Pueden aducirse múltiples ejemplos demostrativos de que la superación y transformación creadora de las formas naturales resultó ser una solución mucho más acertada de las tareas estético-funcionales del diseño que la imitación mecánica de la naturaleza.

De una manera general, las cuestiones teóricas ligadas al diseño artístico necesiten, posiblemente, de una elaboración muy concienzuda. La están esperando los productores, y es también muy necesaria para organizar adecuadamente los cursos de estudio de esta materia en los centros docentes superiores.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que la elaboración de la teoría del diseño artístico no debe partir de hipótesis especulativas, sino de la generalización de la práctica de nuestras oficinas de diseño artístico y de las experiencias más valiosas de otros países.

Por último, digamos unas palabras sobre el efecto económico del diseño industrial.

Tampoco en esta cuestión tenemos todavía trabajos de síntesis serios, ampliamente basados en hechos reales. Cuando existe una gran producción industrial, el problema de "la belleza y el standard" se solventa a menudo echando mano a la variedad dentro del limitado número de

---

[11] M. Kéldish. *Problemas de la metodología y el progreso de la ciencia. "Problemas metodológicos de la ciencia"*, ed. *Naúka*, Moscú, 1964, pág. 228.

elementos y modelos. Estos procesos requieren también ser minuciosamente analizados desde el ángulo económico.

Gracias a la labor de las oficinas de diseño artístico en la industria se reduce la desmesurada variedad de tipos de objetos idénticos. No puede justificarse desde el punto de vista económico ni estético el que haya decenas de tipos de máquinas de coser, de planchas, de televisores, aspiradores, etc., que se duplican y repiten por su construcción y por su aspecto exterior. Pero a veces, el diseño artístico de nuevos modelos de artículos resulta todavía caro. Ocurre que trabajos logrados de los diseñadores artísticos no se realizan porque sus sugerencias no están previstas por los standards.

Ha de estar claro que las exigencias del buen gusto sólo tendrán acceso a la industria cuando se hallen dentro de las normas y los standards. En estas cuestiones,la última palabra debe corresponder a los economistas, y esto subraya una vez más la estrecha relación que guarda la estética con los problemas concretos de la economía de uno u otro sector de la producción.

La solución práctica de los problemas estéticos en la producción permite abordar de un modo nuevo la educación estética, trasladando el centro de gravedad de los hábitos de percepción y valoración de lo bello a la participación activa en la creación de belleza. Como hemos dicho, esta creación es posible en todas las ramas de la producción y de ello deben siempre preocuparse las diversas colectividades. La experiencia pedagógica de Antón Makárenko es un magnífico ejemplo de cómo gracias al trabajo creador se transforma la psicología del hombre.

Nos parece conveniente proceder al análisis de las diferentes formas de influencia estética ejercida en el individuo en las distintas colectividades de producción.

Edificación del comunismo y estética del trabajo

En el curso de transformación del trabajo socialista en comunista, en la esfera de la producción material,se centra también cada vez más la atención en el hombre y en sus necesidades espirituales, entre las que figuran las estéticas.

Anticipándose al futuro, Carlos Marx señala de un lado el progreso social en la esfera de la actividad que se

despliega en el tiempo de trabajo, que se irá acortando paulatinamente hasta reducirse al mínimo, y de otro, el progreso en la esfera de las actividades en el tiempo libre, tiempo que, en consecuencia, aumentará [12].

Esta es una tesis muy importante que debe ser bien comprendida. Es un error pensar que en el comunismo la categoría económica tiempo de trabajo pierde su razón de ser y desaparece. Esa es una noción primitiva del comunismo, aunque es cierto que con ella se tropieza algunas veces en nuestra propaganda.

No hay necesidad de demostrar que este género de orientación abre de par en par las puertas a conceptos subjetivistas y anárquicos. Falsea en un espíritu parasitario y consumista la noción de la necesidad y obligatoriedad de trabajar en el comunismo. Está claro, por otra parte, que no se tiene en cuenta que el progreso técnico modifica el propio carácter del trabajo en la producción material. Estos cambios son tales que en el futuro, el trabajo en cualquier sector de la producción se asemejará al del artista o del científico, y brindará posibilidades cada vez mayores para el desarrollo intelectual y el deleite estético.

En la sociedad socialista, la ciencia deviene un poderoso instrumento para incrementar la productividad del trabajo, mejorar la organización de la producción e impulsar el desarrollo espiritual de la personalidad.

Por eso, la estética del trabajo —que es por naturaleza una ciencia compleja que sólo merced a los esfuerzos colectivos puede progresar y aplicar sus conquistas a la producción— tiene en nuestro país acogida tan genaral. Su función y su lugar en la vida social vienen determinados por su ligazón con las tareas cardinales de la edificación comunista, es decir, la creación de la base material y técnica del comunismo, el perfeccionamiento de las nuevas relaciones sociales, la formación del hombre de la sociedad comunista armónicamente desarrollado en todas sus dimensiones.

La vinculación de la estética del trabajo con la tarea económica principal del partido y del pueblo —la creación de la base material y técnica del comunismo— se advierte

---

[12] Véase C. Marx. *El Capital.* C. Marx y F. Engels. *Obras*, ed. en ruso, t. 25, part. II, pág. 386.

sobre todo a través de la influencia que ejerce en la productividad del trabajo.

¿Qué relación guarda esta productividad con la cultura estética? Lenin señalaba que una condición indispensable para su incremento, además de la base material de la gran industria y del desarrollo de la técnica moderna, es "la elevación del nivel cultural y de instrucción de las grandes masas de la población... la elevación de la disciplina de los trabajadores, la maestría en el trabajo, un mayor rendimiento, la intensidad del trabajo, su mejor organización..." [13].

La intensidad en el trabajo, el entusiasmo, el interés, son importantes aspectos de la estética del trabajo. La cultura estética del proceso laboral es un auxiliar seguro en la lucha contra la producción defectuosa. En muchas empresas, y, en particular, en las de las industrias radiotécnica y de aparatos de precisión, se observa una disminución sensible de los artículos defectuosos y del precio de coste de la producción, gracias a una mayor cultura estética. Esta es también muy importante para evitar la fluctuación de la mano de obra.

Según datos del Instituto de Investigaciones Sociales de Leningrado, que ha realizado encuestas en veinticinco empresas, el 36,4% de los obreros que dejaron el trabajo y se fueron de unas fábricas a otras lo hicieron porque estaban descontentos de la organización del trabajo y del descanso y con la cuestión relativa al perfeccionamiento de la calificación profesional; y el 21,4% poque querían ganar más. No cabe duda de que puede reducirse esta fluctuación del personal mejorando la organización del trabajo, velando por que los trabajadores estén satisfechos.

La estética del trabajo ocupa un lugar de suma importancia en la formación del hombre nuevo, universal y armoniosamente desarrollado de la sociedad comunista. La penetración del principio artístico en el trabajo contribuirá realmente a educar en el amor y el respeto al trabajo, a despertar una singular "apetencia de trabajar" y permitirá, además, desterrar la idea muy extendida de que el trabajo en la producción no es creador, de que es "inferior" en comparación con la creación profesional en la ciencia y el arte. Huelga decir que un movimiento por la belleza en la producción que tenga en cuenta las crecientes necesidades

---

[13] V. I. Lenin. *Las tareas inmediatas del Poder soviético. O. C.*, t. 36, pág. 188.

estéticas de las masas será un excelente medio para educar el sentido estético y el buen gusto artístico.

En los últimos años se viene realizando en nuestro país una intensa labor para acercar la estética a la producción. Pero apenas se inicia y, por ahora, la producción sólo utiliza aspectos elementales, simplísimos, para elevar la cultura estética. Mas lo esencial es ver la perspectiva y, sin caer en la proyectomanía, tener bien en cuenta los cambios que se operan en el carácter del trabajo, el cual se impregna cada vez más de elementos de creación científico-técnica y deviene una "ciencia experimental" a medida que la producción se mecaniza y automatiza, se satura de una nueva técnica avanzada.

Ahora bien, sería un error el pensar que en el futuro desaparecerá toda diferencia entre la actividad científico-técnica y artística. Nada de eso. Esa diferencia subsistirá, aunque cambie el carácter de cada tipo de actividad. El trabajo en la producción material asimilará mucho de la ciencia y de la cultura estética, del mismo modo que la creación literaria, pictórica, musical, etc., adquirirá una resonancia mucho mayor.

La intensa penetración del principio artístico en el trabajo responde a los intereses y necesidades de todos los trabajadores y a los de la producción socialista. Es verdad que también la producción capitalista tiende a emplear artistas en las empresas, pero lo hace con la única finalidad de obtener mayores ganancias, pues los intereses de los que producen es lo que menos importa al capitalista. En el socialismo, las cosas son distintas. Aquí el trabajo del científico, del ingeniero y del artista diseñador es un trabajo productivo libre. Todo se hace en bien del pueblo.

En los últimos años se ha desplegado con gran amplitud en nuestro país un movimiento en pro de la cultura estética, en particular, en las empresas de la industria de construcciones mecánicas. Se ha basado este movimiento en el proyecto denominado *Cultura de las empresas de construcciones mecánicas*, que elaboró el Instituto de organización de la industria de máquinas-herramienta de Moscú. Este proyecto ofrece sugerencias en cuanto a la elección de colores racionales de la pintura de los talleres y de la maquinaria, la mecanización de la limpieza y extracción de la viruta, la ordenación de los puestos de trabajo y de los servicios corrientes para el personal de la empresa.

Aunque el proyecto está lejos de ser perfecto (es el resultado de un trabajo de proyección y diseño, y no de una investigación científica), interesa a miles de empresas. Actualmente se aplica en muchas fábricas de construcciones mecánicas y contribuirá, sin duda, a perfeccionar la producción.

Adolece, sin embargo, de serios defectos. No tiene en cuenta todo el conjunto de cuestiones de la cultura estética, y en lo que respecta al color de los locales, propone únicamente partir de los imperativos de la fisiología y de la seguridad del trabajo, dando de lado los múltiples nexos del color con la práctica sensorial material cotidiana de los individuos. (De este modo no se da satisfacción al sentimiento estético del hombre, que liga al color un amplio círculo de asociaciones que le sugieren la naturaleza y la experiencia de la vida social.)

Recomienda principalmente emplear los tonos verdes por ser los que menos fatigan la vista. Pero con toda la justificación funcional de dicho color, si se extiende abusivamente hasta los huecos de las escaleras, los pasillos, rincones rojos, etc. (lo que sucede precisamente cuando se hace torpe uso de las recomendaciones), puede convertirse en un desastre.

Ni que decir tiene que un taller fabril no es un club, ni un café o un teatro. Pero con toda su justificación funcional, la decoración interior debe alegrar la vista. Ha de ser, por ejemplo, como la de los talleres de la fábrica de tejidos de Novie Cheriómushki (nuevo distrito de Moscú. — *N. de la Trad.*). La solución científica y estética del problema del decorado interior de los locales donde se efectúa la producción requiere todavía bastantes esfuerzos. No sólo debe aplicarse lo que se conoce, sino estudiar lo que se desconoce. Por ahora no podemos jactarnos de este inacabado trabajo científico.

Quizá por eso en la práctica fabril se tropieza de vez en cuando con "casos chuscos". Por ejemplo, que se entienda por cultura estética la limpieza y el orden elementales.

Si en las cuestiones relativas al medio ambiente en que se efectúa la producción chocamos todavía con actitudes primitivas utilitarias hacia la estética, en lo concerniente a la fabricación de artículos industriales se deja sentir aún lo contrario, es decir, la tendencia a los adornos excesivos. Esta tendencia se refleja incluso en una publicación tan funda-

mental y autorizada como el *Diccionario comercial*, en nueve volúmenes. Sus artículos abundan en explicaciones sobre los múltiples procedimientos de adornar los artículos industriales, procedimientos que clasifican en categorías, clases y grupos según su complicación. Todo lo que se hace siguiendo métodos industriales y en grandes cantidades se considera por lo visto carente de valor estético, y los artículos del *Diccionario* no hacen de ellos ninguna estimación estética, lo que es erróneo.

La producción industrial se distingue por su carácter masivo, por atenerse a unos standards, por multiplicar los artículos por así decir "a calco". Esto dio pie a que se extendiese el criterio de que el standard y la belleza son cosas opuestas, idea que encontramos en instrucciones de tipo práctico y también en trabajos científicos de estética. En esos trabajos se dice con insistencia que sólo los artículos de uso corriente, más íntimamente ligados a la personalidad del hombre, pueden poseer diversidad estética, la cual se interpreta como variedad de formas sin limitación alguna.

Con semejante criterio no pueden comprenderse bien las tareas de la producción socialista, cuya misión es satisfacer por completo las necesidades del hombre soviético. No sólo ha de tenerse en cuenta el perfeccionamiento artístico de algunos artículos, de preferencia los de uso corriente, sino sobre todo la tendencia a la unidad de conjunto, trátese del decorado interior de los edificios públicos, de los apartamentos, o de locales destinados a la producción. No deben dejarse las cosas al arbitrio de nadie en ninguna parte.

La industria socialista tomada en su conjunto es apta para plantear y resolver las tareas estéticas comprendidas de este modo. El que las cosas hayan de sujetarse a un standard no puede ser un obstáculo si disponemos de cierta abundancia y variedad de objetos normalizados hechos con arreglo a su aplicación futura, si en su conjunto presentan unidad y armonía y están bien acabados, trátese, repetimos, del interior de los locales de producción o de las viviendas.

La finalidad que debe perseguir el diseño artístico en la industria no es la originalidad llamativa de una cosa en boga tomada separadamente, sino hacer algo que reúna los múltiples nexos necesarios en la futura unidad de estilo.

Refiriéndose a la creación según "los cánones de la belleza", Marx hablaba de la medida inherente al propio

objeto que puede ser revelada por la capacidad creadora del hombre. Pero es precisamente la universalidad de la creación, la capacidad de dar a cualquier objeto su propia dimensión, lo que brinda la posibilidad de ajustarla a cualquier producción, de tener en cuenta los numerosos nexos con otros objetos. De este modo se consigue encontrar la óptima medida de la belleza para cada tipo de artículo.

Es en esta unidad integral de estilo donde pueden expresarse las aspiraciones ideológico-estéticas de la sociedad. Cuando se proyectan artículos, por ejemplo, una máquina-herramienta o una nevera, ¿acaso puede deducirse de ellos un criterio estético, derivado exclusivamente de sus propiedades funcionales o de construcción? Claro que no. Ese criterio sólo puede hallarse plenamente cuando se tiene también en cuenta la unidad de estilo del medio en que ha de encontrar su lugar el objeto concreto. Y la interpretación de esta unidad de estilo es precisamente la esfera donde se manifiesta más claramente el ideal estético de la sociedad.

El perfeccionamiento de la técnica tomando en consideración las demandas estéticas es, sin duda, uno de los principales medios de educación, que despierta los estímulos morales en el trabajo. Pero sería un error el pensar que la "correa de transmisión" de la influencia educativa pasa directamente de la "máquina bonita" a la mente del que trabaja.

Por sí solas, las máquinas no suscitan una nueva actitud hacia el trabajo. El afán de los obreros de que el medio en que producen sea agradable es una manifestación de colectivismo y solidaridad entre ellos. Este afán brota de manera natural de los elevados principios ético-estéticos que presiden las colectividades socialistas de producción.

Es significativa al respecto una de las muchas cartas que los obreros envían a los especialistas en estética del trabajo. Proviene de un grupo de trabajadores de la Fábrica de aparatos ópticos de Leningrado, y dice así: "Ya hemos hecho bastante para perfeccionar la cultura de producción. Nuestra fábrica fue una de las primeras en ser llamada fábrica de producción de alta perfección, y es el nuestro uno de los primeros talleres de trabajo comunista de la empresa. Nuestra colectividad da su palabra de que pronto haremos uso de las sugerencias de ustedes, y de que cuando nos visiten, verán que su trabajo es de gran utilidad para el

obrero. También desearíamos ser los primeros en esto, por considerarlo muy útil y de gran significación".

No es casual que los obreros leningradenses se refieran en su carta a la colectividad. Son precisamente las colectividades, esta actividad social las que inducen constantemente a iniciativas magníficas, que influyen de manera decisiva en los individuos.

En esta nueva rama de la estética —la del trabajo— se entrelazan, por consiguiente, las tareas de la producción y económicas con las ideológicas. Y ¿es que se puede olvidar el papel que desempeña la estética del trabajo en la batalla ideológica? Los sociólogos burgueses suelen considerar el trabajo en la producción material "el grado inferior" de aplicación de las fuerzas humanas, una maldición que pesa sobre la humanidad.

La estética del trabajo ocupa un importante lugar en la pugna entre las concepciones del mundo, en la lucha del materialismo contra el idealismo, toda vez que la interpretación burguesa del trabajo sirve de base a numerosas teorías idealistas.

Está llamada al mismo tiempo a descubrir y a mostrar que en la sociedad socialista y comunista, el trabajo de los que la componen deviene en cualquier dominio la manifestación suprema de las capacidades del hombre, el campo en el que se revela la riqueza de la personalidad humana, la auténtica creación.

No hay que olvidar que el trabajo comunista hacia el que caminamos debe combinar en un todo, en la esfera de la producción material, la creación científica y de proyección y la artística. De aquí se desprende la exigencia creciente en cuanto a la formación de diseñadores artísticos, de especialistas conocedores de la estética del trabajo, capaces de aplicar sus principios a la producción en forma creadora.

Desgraciadamente, la preparación de dicho personal deja mucho que desear. No sólo por el número de especialistas que se forman, sino por su grado de preparación. Hay que decir sin ambages que muchos de los que terminan los estudios en las escuelas de arte se lamentan de la insuficiente preparación teórica y técnica que reciben, de la falta de ligazón seria de los programas de enseñanza con las necesidades de la industria. Y el propio círculo de conocimientos de estética impartido en las escuelas técnicas superiores es limitadísimo.

Es sabido que en muchas empresas del país se despliega actualmente una verdadera campaña por la aplicación de la estética a la producción. ¿Ha encontrado este movimiento el eco que merece en los centros docentes y de investigación científica? Por ahora, no. Pilló de sorpresa a los científicos y a los profesores de las escuelas superiores.

Pero la vida se impone. En las empresas se comprende cada vez mejor la utilidad económica y moral que supone aplicar la estética a la producción. Vemos surgir oficinas de estética técnica y de perfeccionamiento de la producción. Tales oficinas existen ya en la Fábrica de maquinaria pesada de la ciudad de Zhdánov; en la de máquinas-herramienta Sergó Ordzhonikidze, de Cheliábinsk; en la Empresa de construcciones mecánicas *Guardia Roja*, de Odesa, y en otras muchas ciudades.

Signo de los tiempos. Sin embargo, muchas de nuestras instituciones científicas y centros docentes se mecen dulcemente sobre las olas de la despreocupación. Posiblemente, el Ministerio de Enseñanza Superior y Media Especializada necesite prever una preparación completa del personal en el dominio de la estética del trabajo. Y esto no se refiere únicamente a los diseñadores artísticos.

Todos los graduados de las escuelas técnicas superiores deben tener la necesaria preparación en este aspecto, pues queda mucho por hacer para desplegar los trabajos de diseño artístico, aplicarlos a la producción y mejorar la calidad de la producción industrial.

La práctica demuestra que incluso las oficinas de diseño artístico reducen muy a menudo su labor a la decoración de las máquinas, sin mejorar sensiblemente sus cualidades técnicas de explotación. Y eso no es razonable.

A propósito de esto, hay que indicar que el propio método de proyección artística que tenga en cuenta las exigencias estéticas del trabajo en cuanto al medio material, en que actúa el hombre, está todavía poco elaborado.

Ocurre a menudo que los artistas diseñadores sólo se preocupan de la calidad estética de las cosas, de su forma. Y así no prestan la menor atención a las relaciones que tienen las cosas, no piensan a quienes se destinan: en la edad y el sexo de las personas que han de usarlas, en sus condiciones concretas de vida, etc.

Por ello es preciso distinguir y estudiar no sólo las propiedades técnicas y de construcción de los objetos y sus

formas, sino las exigencias que la estética debe presentar en cuanto al medio material en ligazón con las necesidades del hombre. Es también necesario estudiar y determinar el necesario surtido de artículos, y reconsiderarlo partiendo de esas mismas necesidades.

En este sentido, los especialistas que se ocupan de la estética del trabajo pueden y deben desempeñar un gran papel. Las sugerencias sobre estas cuestiones ayudarán a reducir el precio de coste de todos los artículos, al mismo tiempo que mejora su calidad, gracias a los métodos de diseño industrial y al aumento de la capacidad competitiva de las mercancías soviéticas en el mercado exterior.

Los artículos con la marca "Hecho en la URSS" deben ser los mejores del mundo. Para ello tenemos todas las posibilidades. Lo único que hace falta es esforzarse. Por cierto que esto se comprende perfectamente más allá de nuestro país. El director del Consejo Británico de Diseño Industrial, Paul Reilly, ha declarado en la importante revista inglesa *Design* que,en la URSS, la aplicación de la estética a la industria cuenta con un extraordinario apoyo del Gobierno y de las instituciones públicas, señalando que eso contribuye a resolver los problemas más fundamentales encauzados a elevar el nivel de vida del pueblo soviético. Reilly se lamenta de que los diseñadores artísticos ingleses sólo tengan atribuciones para resolver parcialmente un reducido círculo de problemas.

Así es, en efecto. El régimen socialista da a la estética del trabajo potentes alas en su vuelo creador y un auditorio formado por todo el pueblo, que se familiariza cada vez más con la estética en la producción y en la vida cotidiana.

* * *

Los problemas estéticos y, entre ellos, los vinculados a la producción no ocuparon jamás el lugar tan destacado que ocupan hoy en nuestra vida. Nunca hubo tantas posibilidades para hacer que el medio en que trabajamos y vivimos sea agradable, grato a la vista y al corazón. Cuando el trabajo deviene un motivo de gozo, todo lo que tiene relación con él, desde los locales, instrumentos y máquinas hasta la ropa debe alegrar. Cuando el trabajo es audaz creación, ésta no sólo crea belleza: es hermosa de por sí [14].

[14] Partiendo de la experiencia que hoy tenemos, puede decirse que la reforma económica que estamos llevando a cabo no reviste sólo una

Cuanto más se aproxima nuestra sociedad al comunismo, cobran mayor significación en su vida los problemas del buen gusto, de la conjugación racional de lo bello y lo útil. Pero sería pueril pensar que el buen gusto viene por sus propios pasos. Lo forman en el hombre soviético la escuela, el teatro, los libros, el cine, las tiendas y la calle. Toda la realidad que nos rodea.

Mas lo esencial es que el buen gusto lo adquiere la persona con el trabajo, en el ambiente en que efectúa esta actividad suya, la más asidua y fructífera, la que más influye en su carácter.

Así pues, cuanto más avancemos, más sensible será la relación entre el trabajo, la producción, la creación científico-técnica y la estética, la cual penetra por todos los poros en nuestra vida. Sobre esto no hay ninguna duda ni puede haberla.

1964

---

importancia económica y política. Tiene al mismo tiempo un alcance cultural y estético. Aquí, las tareas de producción e ideológicas, espirituales y estéticas están indisolublemente vinculadas, toda vez que la reforma económica está llamada a desplegar todas las facultades espirituales del hombre, a fortalecer los estímulos en el trabajo, tanto materiales como políticos, morales y estéticos, y las relaciones del individuo con la colectividad. Deben reforzarse igualmente los vínculos de la estética y la producción; los de la investigación científica en el dominio de la estética del trabajo y los trabajos experimentales de proyección que tengan importancia, en el presente y en la perspectiva, para la economía nacional y el mejoramiento de la calidad de los artículos. Debido a eso, están llamadas a ocupar un gran lugar en la estética del trabajo la elaboración de métodos científicos de valoración y prognosis de las exigencias en cuanto al diseño artístico que es preciso aplicar a los artículos industriales, así como la aplicación de esos métodos de valoración y la toma en consideración de esas exigencias cuando se construyen empresas o se reconstruyen las ya existentes, cuando se proyectan nuevos artículos, etc. De este aspecto del problema trata,en particular, la Disposición del Consejo de Ministros de la URSS del 18 de octubre de 1968 *Sobre el mejoramiento del empleo de los adelantos de la estética técnica en la economía nacional.* En efecto, al lanzar la producción hay que mirar hacia adelante y orientarse a los más altos standards, crear los modelos más perfectos del artículo con vistas a satisfacer las necesidades materiales y el elevado gusto artístico del público. Añádase a esto que la estética del trabajo puede y debe participar de manera activa en la organización científica de la producción, ayudar a perfeccionar la tecnología, a que se utilicen lo mejor posible los medios técnicos, a elevar la productividad del trabajo y crear el mejor "medio" para llevar a cabo la producción, a formar una actitud hacia el trabajo y hacia la vida cotidiana que contribuya al desarrollo espiritual y estético de las masas.

LA REVOLUCION CIENTIFICO-TECNICA Y EL ARTE

Vivimos en un siglo de grandiosas realizaciones científicas. El intervalo entre un descubrimiento científico y su aprovechamiento técnico se reduce cada vez más. La producción moderna está en condiciones de asimilar con relativa rapidez las innovaciones y de darles vida. Al mismo tiempo, merced a los novísimos adelantos técnicos, adquiere una potente base la investigación científica. En nuestra época, la producción se halla inseparablemente unida al progreso del conocimiento científico, y la ciencia, por su parte, se empalma y entrelaza con la producción.

La ciencia influye en la producción a través de la técnica y de la nueva tecnología. Por eso, cuando hablamos de la revolución científico-técnica no tenemos sólo en cuenta los últimos descubrimientos científicos en lo que concierne a la energía atómica, la electrónica, el Cosmos y la automatización completa, sino también su aplicación práctica. La ciencia se convierte cada vez más en una fuerza productiva directa, que exige un progreso cultural y técnico de las masas trabajadoras que son las que crean y utilizan la nueva técnica.

Ahora bien, cuando se analiza la revolución científico-técnica sería improcedente limitarse a la esfera de la ciencia y la técnica y tener sólo en cuenta la lógica de su desarrollo inmanente. Esta revolución debe revelarse y explicarse como manifestación de las leyes que rigen la vida social.

Esta última circunstancia suele ignorarse por los teóricos burgueses. Admiten que existe un nexo entre la ciencia y la aplicación práctica de sus conquistas, pero hacen abstracción de los cambios sociales que se han operado y se operan en la vida de la humanidad. Silencian igualmente el hecho indiscutible de que la actual revolución científico-técnica es la preparación material de la civilización comunista y que, en definitiva, se ha producido por imperativo del desarrollo

de la producción social y de la vida social en la época de transición del capitalismo al socialismo en escala mundial.

La intención ideológica de esta actitud de los teóricos burgueses es clara. Afirman que como la revolución científico-técnica es un fenómeno internacional, la lucha de clases, la pugna entre los dos sistemas sociales opuestos: el capitalismo y el socialismo y entre las ideas burguesas y socialistas pierde hoy todo sentido. Es una forma singular de la desideologización que los apologistas del imperialismo pretenden imponer a los países socialistas. Ignoran a sabiendas que esta revolución no transcurre del mismo modo en el capitalismo que en el socialismo, y que conduce a consecuencias sociales distintas: en las condiciones del capitalismo monopolista de Estado, a intensificar la explotación de los trabajadores y a menoscabar aún más su dignidad humana; en los países socialistas, a una elevación constante de su bienestar material y nivel cultural.

En presencia de la competición económica entre los dos sistemas, que incluye también la emulación científico-técnica, la burguesía trata por todos los medios de utilizar los adelantos técnicos y las innovaciones científicas en su interés propio, pero es incapaz de sobreponerse a las consecuencias sociales que ello acarrea. La revolución científico-técnica no atenúa las contradicciones del imperialismo. Al contrario, las exacerba. Tropieza aquí con obstáculos insalvables: la discordancia entre sus exigencias y las escasas posibilidades de dominar sus resultados, la espontaneidad del mercado, la desocupación, la estrechez profesional de los obreros, la depreciación de los valores morales y estéticos. Y la causa no proviene de la ineptitud de unos u otros hombres de negocios o representantes de la intelectualidad científico-técnica. La culpa es de la propiedad privada y de las relaciones sociales que engendra.

Es evidente que los descubrimientos científicos y técnicos en sí son ajenos a los objetivos y modos de su aplicación social. La energía atómica puede servir a fines pacíficos y a fines militares; la automatización puede mutilar la personalidad, acarrear la desocupación y otras calamidades, y así sucede en el mundo capitalista, y puede contribuir, como contribuye en el socialismo, a aliviar el trabajo y desarrollar la personalidad.

Quiere decirse que para poner en claro el sentido de la revolución científico-técnica y de su influencia en la

conciencia estética de los hombres y en el progreso del arte en las condiciones presentes, debemos pasar de la esfera científico-técnica al terreno de las relaciones sociales. Y es comprensible. La dialéctica del desarrollo es tal que cuando se proyectan nuevos medios de trabajo (equipos, máquinas, mecanismos, materiales, etc.), la ciencia influye activamente en la producción, ya lo hemos dicho, a través de la técnica, y la nueva técnica exige una elevación del nivel cultural general, científico y técnico de los individuos.

Por eso el progreso científico-técnico se enlaza con el progreso social, de forma que lo central en lo uno y lo otro, el eslabón principal que les une, es el hombre. Porque, objetivamente, las relaciones sociales se perfeccionan a través de la actividad de los individuos. El hombre crea y lleva adelante la cultura material y espiritual, impulsa la ciencia, la técnica y el arte, acrecentando de este modo sus posibilidades de trabajo; enriquece sus formas de actividad, transmitiendo la experiencia material y espiritual a las generaciones posteriores. Estas, por su parte, propulsan y enriquecen la experiencia atesorada. Eso significa que las facultades del hombre plasmadas y consolidadas en los resultados del trabajo (en la técnica, la ciencia y el arte), se perfeccionan con la práctica social, con la que evoluciona el propio hombre, sus dotes, aptitudes y potencias espirituales. Cada nueva etapa del progreso de la ciencia y la técnica representa una fase del desarrollo ascendente de la cultura material y espiritual de la sociedad. Es la continuación de la historia precedente y ofrece nuevas y mayores posibilidades de perfeccionar las aptitudes del hombre y satisfacer sus necesidades.

Por consiguiente, hay que ver en el progreso social dos aspectos íntimamente enlazados: las modificaciones que se operan en la base, el establecimiento y desarrollo de nuevas relaciones de producción merced al crecimiento de las fuerzas productivas, y la formación de la correspondiente estructura de la personalidad como sujeto de la producción social.

I

En sus escritos, Lenin demostró desde todos los ángulos que los adelantos científico-técnicos se llevan a efecto a través de las relaciones sociales, y partiendo de aquí

descubrió el nexo orgánico que existe entre el progreso científico-técnico y social en el régimen socialista, que se desenvuelve basándose en la ciencia y que hace de todas sus conquistas patrimonio del pueblo, un medio para satisfacer sus crecientes necesidades materiales y espirituales.

Lenin avanzó la formula, de enorme trascendencia teórica y política a este respecto, de que el comunismo es el Poder soviético más la electrificación de todo el país. Con ello subrayó que el progreso socialista y comunista supone la reorganización de la economía nacional y de la vida cotidiana mediante el aprovechamiento de los novísimos adelantos de la ciencia y la técnica (la electrificación), unidos al poder de los obreros y campesinos, a las relaciones de producción socialistas, a la democracia socialista, que enlazan armónicamente en un todo las diversas esferas de actividad social de los individuos. A través de la planificación y de la labor organizativa y económica, el Estado socialista garantiza el aprovechamiento de las nuevas conquistas de la ciencia y la técnica en interés del pueblo, el auge de la economía y la transformación de toda la vida social y de las costumbres sobre principios socialistas y comunistas. Como se sabe, esta idea fue el leitmotiv del Informe del Comité Central del PCUS ante el XXIV Congreso, que planteó las tareas de extraordinario alcance de "**...combinar orgánicamente los adelantos de la revolución científico-técnica** —subrayó L. Brézhnev en su informe— **con las ventajas del sistema económico socialista**, desarrollar más ampliamente nuestras formas, propias del socialismo, de conjugar la ciencia con la producción"[1].

En las condiciones del socialismo, la revolución científico-técnica favorece la consecutiva socialización del trabajo y su mayor especialización, contribuye a ampliar los vínculos sociales, a superar por completo las diferencias existentes entre el trabajo manual e intelectual y a elevar con ello su significación social; a impulsar el principio creador del trabajo y la experiencia espiritual de la sociedad y de cada individuo.

En el XXIV Congreso del Partido Comunista se habló de perfeccionar la planificación, el estímulo material y la gestión de la economía del país teniendo en cuenta el grado

---

[1] *XXIV Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética.* Texto taquigráfico, t. 1, Moscú, 1971, pág. 82.

de madurez social y económico alcanzado por nuestra sociedad, que es la sociedad del socialismo desarrollado, y las exigencias de la revolución científico-técnica. Esto habrá de permitir aprovechar mejor las ventajas del socialismo, ampliando por todos los medios la democracia, elevando la conciencia socialista de las masas y su actividad creadora. En dicho congreso se señaló especialmente que la revolución científico-técnica presupone el desarrollo completo del hombre, de sus dotes y aptitudes, pues esto es el objeto de la edificación socialista y comunista.

La dialéctica del progreso social y científico-técnico en el socialismo se expresa en que el progreso social acelera el progreso científico-técnico, y éste, por su parte, permite acelerar la solución de las tareas sociales. Aplicado a la sociedad socialista, no sólo se trata de la aceleración del progreso social, sino de su carácter cualitativamente nuevo.

Ya en 1918, en su trabajo *Las tareas inmediatas del Poder soviético*, Lenin señalaba que el socialismo ha de marchar adelante a su modo, con sus procedimientos. Esta es una tesis de gran importancia teórica que tiene en cuenta el carácter peculiar del progreso que se efectúa sobre la base de la propiedad social de los medios de producción, en ausencia de antagonismos de clase, y las formas peculiares en que se manifiesta cuando la desigualdad del desarrollo social cede el paso a las transformaciones sociales llevadas a cabo conforme a un plan.

El nuevo progreso socialista se caracteriza por la profundidad y amplitud sin precedentes de las transformaciones sociales; por las nuevas leyes sociales y fuerzas motrices que se derivan del modo de producción socialista, por el extraordinario dinamismo y los elevados ritmos estables del desarrollo social. Por último, es consubstancial con el progreso socialista el que los trabajadores, que por vez primera en la historia se convierten en dueños de todos los bienes materiales y culturales, participen activamente en la gestión de todos los asuntos públicos y sociales.

En la sociedad socialista desarrollada se percibe con inusitada fuerza la ley descubierta por el marxismo-leninismo según la cual cuanto más vastas y profundas son las transformaciones históricas, mayor es la masa de personas que toma parte en ellas. Y la incorporación de millones y millones de seres al desarrollo social lo acelera en grado sumo. En resumen, tenemos todas las razones para

decir que el progreso socialista y comunista es un tipo de progreso cualitativamente nuevo[2], que con el socialismo surgen nuevas posibilidades insospechadas de desarrollo social y nuevas fuerzas para darles vida que personifican los hombres liberados de la explotación y la opresión nacional, las clases y grupos sociales, naciones y pueblos que, bajo la dirección del partido marxista-leninista, actúan siguiendo un mismo plan, como un todo bien unido y cohesionado. Aquí se ensancha infinitamente la base de la creación histórica del pueblo y de su vanguardia, el Partido Comunista, porque los intereses cardinales de los trabajadores coinciden con las necesidades del desarrollo ascendente de la sociedad.

Nuestro partido une indisolublemente el auge continuo de la economía, el progreso científico-técnico, el perfeccionamiento constante de la estructura de la producción y la organización del trabajo social con el reforzamiento de la disciplina consciente de los trabajadores, con la elevación de su nivel cultural, el cual presupone una gran cultura estética. Son dos aspectos de una misma tarea. Los cambios revolucionarios habidos en la sociedad no sólo abrieron anchos horizontes al trabajo creador del hombre y al desarrollo de sus fuerzas y facultades, aletargadas bajo el capitalismo, sino que ampliaron extraordinariamente su esfera de asimilación estética del mundo objetivo.

El trabajo comunista hacia el que caminamos, y cuya meta alcanzaremos, combinará indefectiblemente la creación científico-técnica y estética en el campo de la producción material. El XXIV Congreso del PCUS nos apuntó la solución de estas tareas.

Ya escribí en otra ocasión que en el proceso de transformación del trabajo socialista en comunista, la importancia en la producción material se desplaza cada vez

---

[2] La categoría de progreso socialista y comunista brota de la misma vida, de la práctica del comunismo científico. Lenin señaló que Carlos Marx dio un paso gigantesco en el desarrollo de la teoría "...ofreciendo... un análisis científico de *una* sociedad y de *un* progreso: de la sociedad y del progreso capitalistas". (V. I. Lenin. *Quienes son los "amigos del pueblo" y cómo luchan contra los socialdemócratas. O. C.*, t. 1, pág. 143). Hoy, en la fase de edificación del comunismo, nuestro partido, basándose en las ideas de Marx, Engels y Lenin, ha hecho un análisis científico global de las leyes que rigen la instauración de la nueva sociedad y ha puesto de relieve la esencia, la dirección principal y las formas del progreso socialista y comunista.

más del trabajo mecánico de baja calificación al trabajo creador, y, por tanto, al propio hombre, a sus capacidades y necesidades espirituales, entre las que figuran las estéticas. Recordaremos también que, anticipándose al futuro, Carlos Marx subrayó especialmente la relación que guarda el progreso social en la esfera de actividad en el tiempo de trabajo, el cual irá disminuyendo hasta reducirse al mínimo, con el progreso en la esfera de actividades en el tiempo libre, que se incrementará en consecuencia[5].

De esto se deduce que es necesario poner más de relieve la riqueza espiritual del individuo, la educación estética del hombre en el curso del trabajo, la "saturación" estética del tiempo de trabajo lo mismo que del tiempo libre. Se dice con razón que el tiempo trabaja a favor del socialismo. Es igualmente cierto que el socialismo acelera la marcha de la historia. Crea condiciones para la saturación espiritual emocional del tiempo de trabajo y del tiempo libre, y este último implica no sólo el ocio, sino su empleo útil con fines sociales, según el criterio de la persona y conforme a sus intereses.

Por eso, prestando atención a la "saturación" estética del tiempo libre no hay que olvidar el empleo adecuado, ahorrativo, del tiempo de trabajo. Es más: hay que hacer hincapié principalmente en esto, porque el continuo ascenso del nivel de vida de las masas, la creación de condiciones materiales, su desarrollo equilibrado en todos los órdenes, la disminución de la jornada de trabajo y el aumento del tiempo libre dependen directamente del incremento de la productividad del trabajo, del perfeccionamiento de la producción y de su mayor eficacia.

Sabido es que, en definitiva, el incremento de la productividad del trabajo es lo más esencial para la victoria del socialismo y del comunismo. Al mismo tiempo, es un proceso de ahorro de tiempo de trabajo que tiene fuerza de ley y que está indisolublemente ligado a las necesidades del progreso científico-técnico. En el socialismo, cuando los medios e instrumentos de producción están en manos de los trabajadores, esta ley se utiliza en interés de toda la sociedad y de cada trabajador. No es casual que Carlos Marx considerase el ahorro de tiempo de trabajo y la distribución

---

[5] Véase C. Marx. *Manuscritos económicos de 1857-1859*. C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. 25, parte II, págs. 386-387, y t. 46, parte II, pág. 217.

uniforme del tiempo en las diversas ramas la primera ley económica de la producción colectiva.

Es evidente que la ciencia estética tiene la misión de considerar al hombre no sólo como consumidor de cosas y objetos que poseen un valor estético, sino como persona activa que crea según "los cánones de la belleza" y que en el proceso de trabajo satisface sus necesidades vitales, comprendidas las estéticas, espiritual-emocionales. En la sociedad socialista, la revolución científico-técnica influye en la conciencia estética de los individuos y en el arte a través de las relaciones sociales, favoreciendo su desarrollo en todos los órdenes.

Por el contrario, en la sociedad burguesa, según certera expresión de Carlos Marx, se asigna a las fuerzas materiales una "actividad espiritual", y se rebaja el trabajo humano al grado de fuerza material. Esta tendencia descubierta por Marx se manifiesta con particular claridad en el presente. En el siglo de la revolución científico-técnica abundan en la sociedad burguesa las teorías que elevan esta tesis al rango de lo absoluto.

En el capitalismo se enajena al hombre de las cosas que crea. No pertenecen al obrero, al trabajador. También lo sabe bien el artista arrastrado a la órbita de las relaciones burguesas. Y, sin embargo, aunque no posee otras cosas que una clara inteligencia y unas manos de obrero, por lo común, el hombre está sometido al poder de las cosas: él y su dignidad las determina el capital. (Se sobrentiende que la "enajenación" no sólo caracteriza el dominio de las cosas sobre los hombres, sino la forma material de las relaciones sociales antagónicas, de explotación y de sometimiento del individuo por las fuerzas espontáneas del desarrollo social). Es significativo, por cierto, que en las obras del *pop-art* y del abstraccionismo, el mundo espiritual del hombre desaparece. El *pop-art* preconiza la "cosificación" y el culto del "inconsciente". En cuanto al arte abstracto, éste "tecnifica" la conciencia, proyectándola después en la realidad, desfigurándola "sin percibir" los actos heroicos de la clase obrera y de las amplias masas trabajadoras ni su lucha contra la opresión social y nacional. Lo mismo ocurre en la literatura burguesa decadentista. Se enternece con la "vida zoológica", saborea a placer el erotismo y los instintos animales, cultiva el primitivismo y el escarnio del hombre.

Merece también seria atención el problema de "la naturaleza" y "la civilización", con el que especulan los teóricos burgueses. Existe en la filosofía y en la estética burguesas precisamente porque reproduce en forma falseada los hechos y fenómenos reales.

Es indudable que los científicos soviéticos han hecho mucho por impugnar las teorías burguesas que reducen la vida social a la biología, y han probado de manera irrefutable que las leyes sociales no pueden resumirse en las biológicas. Ahora bien, ésta no es una razón para olvidar que el proceso de desarrollo del *Homo sapiens*, como tal especie, se subordina a leyes biológicas, por lo que no podemos desentendernos del desarrollo físico del hombre. No en vano, cuando en el Programa del PCUS se alude al hombre del futuro, se entiende por ello el individuo en el que se compaginen armónicamente la riqueza espiritual, la integridad moral y la perfección física.

Por último, no hay que ver sólo la diferencia entre las leyes sociales y las biológicas, sino determinar lo que las une. En realidad, la guerra atómica que quisieran desatar los "rabiosos" es un fenómeno de orden social que tiene su origen en el imperialismo. Pero ¿es que la guerra atómica no amenaza la naturaleza biológica del hombre de las generaciones presentes y también de las venideras? Sin duda alguna. Quiere decirse que "la condición natural" del ser humano exige también que se le proteja y defienda; pero esta defensa presupone la lucha social a favor del hombre, contra las fuerzas que le son hostiles, contra "la furia del interés privado". Esa condición natural no tiene nada de común con la lucha por la existencia que Darwin anunció en relación con la naturaleza. Sus leyes fueron descubiertas por Marx, Engels y Lenin.

Los escritores burgueses se recrean cada uno a su gusto en las tesis de la presunta naturaleza vil e inmutable del hombre, en las cuestiones relativas al "hundimiento de la civilización" por influjo de la radiactividad y a la transformación de los individuos, debido a las múltiples mutaciones, en seres semejantes a las bestias, sin ninguna noción de la verdadera cultura. Pero se guardan de decir que,en nuestra época, una nueva guerra mundial puede conjurarse, que los hombres tienen en sus manos los resortes de un fabuloso progreso social, que "el medio" social puede configurarse con arreglo a "los cánones de la belleza" y que, en las

condiciones del socialismo, el cuidado de la técnica y de la naturaleza (humana y circundante) no se contradicen, que se complementan y son principios indisolublemente ligados. El comunismo, indicaron Marx y Engels, es la solución del conflicto entre la sociedad y la naturaleza.

Los fundadores del comunismo científico no excluyeron al hombre en su condición de ser natural de su análisis económico, político y estético. Todo "hombre —escribió Marx— es directamente un *ser natural*", está dotado "*de fuerzas naturales, de fuerzas vitales*, siendo un ser natural *activo*". Dijo también que "estas fuerzas existen en él en forma de aptitudes y facultades"[4].

Pero Marx y Engels no se detuvieron aquí. Subrayaron que, para que las aptitudes naturales del hombre empezaran a funcionar como fuerza real, era imprescindible el trabajo, la continua actividad que "humaniza la naturaleza", perfecciona las aptitudes y facultades naturales de los individuos y crea en ellos capacidades nuevas. Y como el trabajo se efectúa siempre en determinadas relaciones sociales, al estudiar la cuestión de la esencia del hombre estamos obligados a adoptar un punto de vista histórico, es decir, a comprenderle como producto de la historia y como "producto histórico", hijo de una determinada época, de unas determinadas relaciones sociales históricamente concretas.

Es bien sabido que cuando combatían la economía política burguesa, para la cual ningún trabajo era libre, Marx y Engels acudían precisamente a la historia. Demostraron que el papel determinante en el dominio del hombre sobre las fuerzas ciegas de la naturaleza corresponde al trabajo. El trabajo creó al propio hombre, le abrió los ojos a la magnificencia de la naturaleza, le hizo señor del mundo, que transforma la faz de la Tierra con arreglo a "los cánones de la belleza".

Marx y Engels mostraron también que el trabajo forzoso no era un fenómeno eterno. Surgió históricamente, y la historia lo eliminará. Será reemplazado por el trabajo libre creador, socialista y comunista, que no es, ni mucho menos, una marcha atrás, un retroceso a la producción artesana. Decía Engels que, gracias a la revolución industrial, la fuerza productiva del trabajo humano alcanzó tal altura que con

---

[4] C. Marx y F. Engels. *De las primeras obras.* Ed. citada, pág. 631.

una distribución racional del trabajo entre todos devino posible, por primera vez desde que la humanidad existe, "producir lo suficiente, no sólo para asegurar un abundante consumo a cada miembro de la sociedad y constituir un abundante fondo de reserva, sino también para que todos tengan además suficientes ocios, de modo que todo cuanto ofrece un valor verdadero en la cultura legada por la historia —ciencia, arte, formas de trato social, etc.— pueda ser no solamente percebida, sino transformado de monopolio de la clase dominante en un bien común de toda la sociedad y además enriquecido" [5].

Los fundadores del marxismo comprendieron perfectamente que no toda división del trabajo conduce a concentrar la producción espiritual (la ciencia, el arte, etc.) en manos de unos cuantos, mientras que la mayoría tiene que someterse a un duro trabajo forzoso. Eso es producto de las relaciones basadas en la propiedad privada.

La supresión de la propiedad privada de los medios de producción y el establecimiento de relaciones de colaboración y ayuda mutua entre los hombres entrañan una división del trabajo que asegura un desarrollo verdaderamente armónico y completo de la personalidad. Marx decía que en la sociedad comunista cualquier trabajo se elevará a la altura del arte.

Este es una conclusión muy importante que requiere, sin embargo, ser bien comprendida. Para ello hay que dar una respuesta clara por lo menos a dos cuestiones principales. Primera: ¿Por qué cuando Marx y Engels hablaron del trabajo comunista en la producción material lo compararon a la actividad artística? Segunda: ¿Cuál es el sentido de tal comparación? ¿Equivale o no a identificar la actividad artística con el trabajo en la producción?

II

Digamos sin dilación que Marx jamás contrapuso el arte al trabajo, y eso es bien comprensible, pues inicialmente la actividad artística se entrelazaba de manera directa con la producción material. Y cuando se "desprendió" de la producción material, tampoco perdió el arte su "significa-

---

[5] F. Engels. *Contribución al problema de la vivienda*. C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. 18, pág. 215.

ción práctica", de no ser interpretado en un espíritu de estrecho practicismo y utilitarismo primitivo. Digamos, por último, que no ya el arte, sino toda creación, sea en la producción material o espiritual, encierra elementos estéticos, suscita una inspiración estética.

Mas lo que caracteriza el grado de desarrollo estético de la sociedad no se agota con las conquistas del arte. Hay que ver todo el nivel estético del pueblo y de todos los aspectos de la práctica humana.

El propio desenvolvimiento del arte depende del carácter del trabajo de la sociedad, de que sea libre o forzoso, y también de cómo y en qué medida revela la actividad vital del hombre.

La cultura estética del socialismo es un fenómeno lógico, condicionado por la sociedad, un producto de las nuevas relaciones sociales. Resulta de la radical transformación de la anterior estructura de las relaciones estéticas y de la creación de un nuevo sistema de valores estéticos. A diferencia de las sociedades divididas en clases antagónicas, donde el progreso social se acompaña de la dilapidación,del derroche de los recursos materiales acumulados y de los valores de la cultura espiritual, en la sociedad socialista el progreso social tiene un carácter polifacético y presupone, concretamente, la asimilación estética de las conquistas del progreso científico-técnico.

En la situación presente de arrolladora expansión industrial, la técnica pasa a ser parte integrante del medio que rodea al hombre, se convierte en objeto de su actividad estética, de sus percepciones e impresiones. Y el propio proceso de trabajo no ya en el arte, sino también en la producción industrial, exige imperiosamente del hombre desarrollar sus potencias creadoras, acumular experiencia estética y servirse de ella. Es signo de los tiempos; ésa es en nuestra época la tendencia objetiva del desenvolvimiento social, aunque bajo el capitalismo tropiece con la resistencia que oponen las relaciones basadas en la propiedad privada.

En la sociedad socialista, esta tendencia objetiva encuentra, por el contrario, un terreno social propicio para manifestarse en todos los aspectos de la vida. En este caso, las necesidades espirituales y emocionales de las personas se satisfacen y se amplían no sólo por los medios que ofrece el arte, sino también con el trabajo en la producción material.

Hoy particularmente, cuando el *design*[6], es decir, la creación de valores materiales a base del diseño artístico ensancha más y más las fronteras de la actividad estética y deviene un importante factor de afirmación del buen gusto artístico y del desarrollo del sentido estético.

Es evidente que el *design* se extiende cada vez más en la sociedad capitalista y que contribuye a hacer "cosas bonitas". Sin modificar en lo más mínimo la situación de los obreros en la empresa capitalista, donde según definición precisa de Marx, las potencias espirituales de la producción material se oponen a los obreros como propiedad ajena y fuerza que domina sobre ellos, el *design* en cuestión es un medio adicional de obtener ganancias, muchas veces abultando e imponiendo a los trabajabores falsas necesidades. De este modo, se intensifica la explotación no sólo en el sistema de producción, sino a través del consumo[7].

---

[6] *Design*: modalidad particular de la actividad estética que une la labor estética y, como suele decirse, extraestética en la producción material. Esta función la cumplía anteriormente el arte; pero, por regla general, abarcaba los objetos que eran ejemplares únicos. Actualmente se ha insertado en la producción en masa, y ello acrecienta la importancia de la cultura estética en este dominio. Respondiendo al principio de la racionalidad técnica y a "los cánones de la belleza", el diseño artístico crea objetos de gran valor estético.

[7] Los antagonismos sociales inherentes al capitalismo penetran en la ciencia y la técnica, generando en ellas profundísimas contradicciones. Pero en el mundo del capitalismo, las ciencias naturales y la técnica no se estancan; avanzan, aunque sea de modo irregular. No cabe duda de que las relaciones de producción capitalistas ejercen su influencia negativa en la ciencia y la técnica, e igualmente en el *design*. Sin embargo, la acción de estas relaciones sobre el *design* no se manifiesta de modo tan evidente y directo como en la ideología. A eso se añade que los monopolios no eliminan la competencia que de una u otra forma estimula el desarrollo de la técnica, de las ciencias naturales y del *design* para obtener los máximos beneficios monopolistas, entre otras cosas, perfeccionando la calidad de la producción, la presentación de los artículos fabricados y el mejoramiento del servicio conforme a los gustos estéticos del consumidor. Por último, la lucha entre los dos sistemas en la arena mundial obliga también a la burguesía a maniobrar, a buscar y poner en acción nuevas reservas, a utilizar para sus fines las conquistas de la revolución científico-técnica y sus resultados, entre ellos los adelantos del diseño artístico, tanto en la producción como en el consumo.

Además de que la lucha entre los dos sistemas hace cada vez más evidente la relación del arte con la vida social, acrecienta la importancia de la ideología política en la creación artística y el papel de la concepción dialéctica materialista del mundo en todos los dominios del conocimiento científico (para determinar las vías principales de la búsqueda científica, la

En el socialismo, toda la cultura, incluida la estética, se crea por el pueblo y para el pueblo. En esta sociedad donde todo el régimen de vida de los individuos genera una gran actividad, las masas no sólo consumen valores estéticos, sino que son sus artífices conscientes. Por cierto que en este caso la asimilación de los valores estéticos del pasado, la penetración cada vez mayor del principio estético en la producción y en la vida cotidiana, y el vasto empleo de medios de comunicación de masas en la cultura estética, se sustentan en el intenso desarrollo de esta cultura, en la creación de nuevos valores que responden a los ideales humanísticos del comunismo. Como es lógico, la asimilación de los valores estéticos acumulados en el transcurso de siglos y la creación de nuevos valores son procesos íntimamente entrelazados.

Las nuevas generaciones tienden a asimilar el caudal de valores de que disponemos. Es particularmente importante el papel desempeñado por el arte amateur, poderoso medio para familiarizar al pueblo con lo mejor del arte y con su fuente popular; para formar el buen gusto artístico, los criterios estéticos y las aptitudes creadoras de los trabajadores. En el socialismo maduro, el arte amateur adquiere un nuevo carácter: crece por su calidad ideológica y artística, se extiende entre las masas y amplía su radio de acción (a la poesía, la música, la pintura y escultura de aficionados se ha unido, ahora, el cine de aficionados).

Como quiera que en el socialismo se derriban las barreras sociales e ideológicas que se alzaban antes entre el arte profesional y el amateur, el arte de aficionados cobra una nueva significación estética. Y no hablamos sólo de su

---

marcha de las investigaciones y experimentos), influyendo considerablemente en el carácter del empleo en el arte de los nuevos medios y sistemas materiales y técnicos surgidos al calor del progreso científico-técnico.

Por esta razón, abarcando todos los aspectos de la vida social, la revolución científico-técnica no atenúa, ni mucho menos, las contradicciones del capitalismo. Al contrario, las agudiza. Y la cultura estética no constituye una excepción. En las condiciones del capitalismo moderno se observa de forma cada vez más acusada cómo se extiende el *design*, la publicidad, las posibilidades materiales y técnicas del arte en su conjunto y, al propio tiempo, el desenfreno del misticismo, la decadencia de las costumbres burguesas, del arte y la literatura. Por otra parte, las cosas bonitas hechas a base del *design* y la publicidad son también objetivamente una singular denuncia del capitalismo, pues descubren y ponen claramente de relieve las contradicciones, la ostensible disparidad entre las necesidades de los trabajadores y el grado en que se satisfacen en la sociedad capitalista.

amplitud, de que la revolución científico-técnica ensancha el campo y las posibilidades de esta modalidad del arte y su influencia entre las masas; ni tampoco de su creciente valor ideológico y artístico. Lo importante es que en nuestro país el arte amateur es una fecunda fusión de las formas individuales y colectivas de creación que brotan del popularismo socialista del arte. La cooperación de las formas individuales y colectivas estimula el progreso de cada una y del arte en su conjunto. En nuestro país, el arte amateur no vive aislado, se inserta en el sistema de la cultura artística socialista. Nutre el arte profesional que,cooperando con el amateur, se abre paso hacia nuevos estratos estéticos de éste, y al propio tiempo eleva el arte de aficionados a una mayor altura artística. Añádase a ello que este arte es de por sí abundante manantial de inspiración popular, un poderoso instrumento de educación política, ética y estética de las masas.

Así pues, el desenvolvimiento de la cultura en el socialismo maduro no sólo se caracteriza por el aumento de recursos estéticos, sino, además, por la nueva calidad de las demandas estéticas de los individuos, por el múltiple uso que éstos hacen de la cultura estética, tanto del pasado como del presente; por las posibilidades cada vez mayores de perfeccionamiento estético de la personalidad humana; por el avance de las relaciones estéticas en todas las esferas de la vida de la sociedad. En el socialismo desarrollado, la cultura estética impregna todos los aspectos de la práctica social: artístico, científico, de proyección técnica, social y organizativo, y todos los dominios de la existencia social, desde la producción hasta la vida cotidiana, todas las formas de educación de las masas.

Esto exige necesariamente distinguir y definir con precisión el contenido específico de los conceptos "cultura estética" y "cultura artística"[8]. Entre ambos no hay una

---

[8] A esta necesidad de diferenciar dichos conceptos me referí en mi trabajo *Arte y vida social*, escrito en 1959. Entonces, eso estaba dictado principalmente por la perspectiva de desarrollo de las relaciones estéticas. Mas no tardó en verse claro que se había formado en nuestro país una nueva rama muy progresiva de la Estética marxista-leninista, o sea, la estética del trabajo. La vida convence en la práctica de que en estética no es posible limitarse al estudio de los problemas del arte, aunque su importancia se acreciente de día en día, del mismo modo que es imposible embutir los nuevos materiales en criterios y categorías estéticos

muralla china, por supuesto. La cultura artística forma parte de la cultura estética, pero no agota el contenido de ésta. Todo tipo de trabajo creador se subordina de un modo u otro a "los cánones de la belleza", a las leyes que rigen la actividad estética. Pero ¿es que la cuestión radica únicamente en que el concepto de "cultura estética" sea más amplio que el de "cultura artística"? No, desde luego; la cosa es mucho más compleja.

No todo fenómeno de la cultura artística deviene patrimonio de la cultura estética de la sociedad y ni mucho menos súbitamente. Por ejemplo, las obras de arte que aun siendo una realidad de la cultura artística adquieren significación de cultura estética sólo cuando, por haber prendido en la conciencia de las masas, tienen una difusión y confirmación social. En este sentido, la cultura estética de la sociedad es siempre una cultura de masas, que caracteriza su grado de asimilación social, su norma social. Si, en la sociedad dividida en clases antagónicas, el gran arte no deviene forzosamente un arte de masas, un hecho de la cultura estética, en el socialismo, toda cultura artística auténtica es de masas, y por lo tanto, partimonio de la cultura estética.

A la vez, la cultura artística posee una relativa independencia: métodos, material, funciones, estructura peculiares, etc. Generalmente hablando, la cultura estética, como tal sistema complejo, entrelazado e íntegro de relaciones estéticas, de diversas modalidades de actividad estética se diferencia por su propia naturaleza, especificidad y funciones de la estructura y funciones de los elementos que la integran; y los elementos específicos que constituyen la cultura estética tienen, por su parte, una determinada especialización, se hallan sujetos a una compleja coordinación y subordinación unos con otros y toman cuerpo en la realidad social por intermedio del conjunto de la cultura estética de la sociedad.

De no comprenderse o subestimarse la complejidad estructural de la cultura estética de la sociedad socialista desarrollada, se puede incurrir en serios errores de índole

---

habituales. En estética no pueden eludirse en modo alguno el trabajo, la creación técnica y científica y la organización estética del medio ambiente. La práctica y la propia vida exigen romper con las ideas tradicionales y enriquecer las categorías estéticas. Lo dictan las necesidades de la teoría y la práctica, la ampliación de la esfera de asimilación estética del mundo.

teórica y práctica. Y a menudo se incurre, cuando la cultura estética se identifica con algunos de sus elementos, cuando los principios propios de una esfera estética se extienden a los demás campos de esa cultura, e incluso a toda ella. Por ejemplo, los autores de algunos trabajos tratan de trasladar las leyes y funciones específicas del *design* a toda la cultura estética. Surge la idea de cierta proyección total, en la que se sitúa también el arte. Así, el arte se diluye en los demás tipos de actividad creadora, y el *design* pierde sus propiedades específicas.

A mi juicio, prestan un mismo flaco servicio a la ciencia quienes, sin tener en cuenta los múltiples planos de la cultura estética (el *design* que es el que está más cerca de la producción; la publicidad, el arte aplicado y la arquitectura, la pintura, la literatura, etc.), establecen una ligazón rectilínea, simplista entre la realidad social y cualquier modalidad de actividad estética. Por lo común, tal cosa se torna en vulgar sociologismo.

Por otra parte, si los distintos elementos de la cultura estética se identifican, eso lleva a "liberar" de funciones substanciales las esferas que la componen, y por consiguiente al formalismo, a mermar la importancia del arte en la estructura de la cultura estética.

Puede decirse sin ningún género de duda que el nivel general de la cultura estética de la sociedad depende de manera decisiva del arte, de su madurez ideológica y artística. El arte, a través de la conciencia estética del hombre, influye en todo su universo espiritual, en su concepción del mundo. Si esto se pierde de vista, la cultura estética puede quedar reducida a un mero signo exterior: al corte de un traje o a la forma de los objetos de uso doméstico, dando así al olvido su esencia social-clasista, el carácter de las relaciones sociales en cuyas condiciones los hombres crean los valores estéticos.

Quiere decirse que la cultura artística constituye el núcleo de la cultura estética. Por ser el arte el que muestra más plenamente las relaciones estéticas del hombre con la realidad; porque es una esfera importantísima de expresión del ideal social-estético y descubre la futura cultura estética de la sociedad, y, además, porque forma la propia facultad de pensamiento artístico figurativo.

La tendencia al acercamiento y a una acción recíproca más estrecha del arte con otras modalidades de la actividad

estética, no hace más que confirmar esta conclusión: la interpenetración y extensión de los diversos vínculos que unen las diferentes esferas y formas de relaciones estéticas del hombre con la realidad no limitan el alcance social del arte; al contrario: ponen más claramente de relieve su carácter específico, generador de valores estéticos de la sociedad.

En el Informe del CC del PCUS al XXIV Congreso del partido se subrayó que con el avance de nuestra sociedad hacia el comunismo "crece el papel de la literatura y el arte en la transformación de la mentalidad del hombre soviético, de sus convicciones morales y de su cultura espiritual". En concordancia, crece el papel de la educación ideológica y estética de las masas por medio del arte.

¿Qué representa en sí la cultura artística de la formación comunista? ¿Cuáles son los elementos que la integran?

En primer lugar, está completamente claro que la cultura artística de la formación comunista es el resultado del desarrollo de toda la precedente práctica artística de la humanidad, que asimila con espíritu crítico todos los valores creados para satisfacer las apetencias artísticas de los hombres. La cultura artística del comunismo recoge la experiencia histórica universal del arte continuándola con sentido creador, de acuerdo con las nuevas tareas, con el nuevo ideal estético. Es lógico, pues, que entre los primeros decretos del Poder soviético figúrase uno sobre la protección del tesoro cultural del pueblo. Este decreto revestía una significación de principios: la cultura debe pertenecer a las masas, al pueblo. Tal era el lema de la revolución socialista.

La cultura de la formación socioeconómica comunista no conoce limitación alguna en cuanto a la asimilación de las conquistas del genio artístico de la humanidad, de los valores que son la obra de las generaciones pretéritas. Pero no significa, ni mucho menos, engullirlo todo, inclinarse ciegamente ante toda la cultura del pasado. Se expresa en el verdadero celo del pueblo por conservar todo cuanto ayude a los obreros, campesinos e intelectuales a construir un mundo nuevo. Es la preocupación por asimilar e impulsar los elementos auténticamente democráticos y socialistas de la cultura artística. Lenin decía que había que desarrollar los mejores ejemplos, tradiciones y realizaciones de la cultura existente desde el punto de vista de la concepción marxista

del mundo y de las condiciones de la vida y la lucha de la clase obrera.

La sociedad comunista está vitalmente interesada en transformar el mundo con arreglo a "los cánones de la belleza", en que haya un gran arte digno de un pueblo emancipado. Por eso enseñaba Lenin que hay que "partir de lo bello, tomarlo como modelo para formar la cultura artística de la sociedad socialista"[9].

El arte de la sociedad socialista y comunista asimila en todos los órdenes la práctica artística histórica universal, lo que garantiza un ascenso particularmente rápido.

Ahora bien, fuera de su percepción los valores artísticos son cosas en sí. Las obras de arte presuponen obligatoriamente el sujeto que las conozca, pues de otro modo son arte muerto. Por eso, la cultura artística de la formación social comunista no es un "museo", el simple conglomerado de obras de arte como tales. Comprende también su proceso de creación, percepción y asimilación. Sólo así las ideas del artista, sus imágenes, prenden en la conciencia de las masas y se convierten en "fuerza material" capaz de transformar el mundo con arreglo al ideal estético de la sociedad comunista.

En el desarrollo de la cultura artística, el progreso va siempre directamente unido al enriquecimiento de las facultades estéticas del hombre, de su sentido y gusto estéticos, de su imaginación creadora. No cabe duda de que ese sentido requiere un "aprendizaje", cierta cultura o, dicho en otros términos, un desarrollo de las aptitudes estéticas individuales de las personas.

Es sabido igualmente que para perfeccionar las facultades espirituales de los individuos y para que se manifiesten se necesita un "medio social" que propicie el desarrollo estético de la personalidad y del pueblo. Si falta ese medio, las facultades y dotes espirituales se apagan o, en el mejor de los casos, siguen dormidas, aletargadas.

Es cierto que ya en los primeros pasos de su vida consciente, el ser humano entra en contacto con la cultura artística. Pero del mismo modo que no puede llegarse a conocer las matemáticas si no se sabe contar, es imposible penetrar en el mundo de la belleza sin una preparación previa para comprenderlo, adquirida en la escuela de la

---

[9] *Recuerdos sobre V. I. Lenin*, ed. en ruso, Moscú, 1957, t. 2, pág. 320.

vida, en el curso de la actividad material y espiritual y mediante la educación estética.

Pero esto no es todo. La cultura artística no sólo presupone cierto grado de desarrollo de las facultades estéticas de las personas, sino, además, saber aplicarlas en la vida, en la práctica. En esta cultura, tanto cuando se crea, como cuando se hace uso de ella, lo esencial es la unión de las facultades estéticas y la habilidad para aplicarlas en interés de la sociedad, por el bien social, "universalmente", en todos los dominios de la vida.

El comunismo asegura el desarrollo completo del hombre, la conjugación equilibrada de la vocación y aptitudes individuales con los intereses sociales. En la creación de la cultura estética de la sociedad comunista participarán de uno u otro modo todos sus miembros, que serán personas universalmente desarrolladas, de elevada conciencia artística, gran sensibilidad emocional, buen gusto artístico, capaces de aplicar todo ello en la práctica: en el trabajo, en las relaciones con sus semejantes y en la vida cotidiana.

En la sociedad dividida en clases antagónicas, las condiciones de vida maniatan las potencias artísticas del hombre en el terreno de la producción material. En esta sociedad, casi la única esfera donde pueden manifestarse las aptitudes multifacéticas del individuo es el arte. Y no sólo porque la fantasía creadora en el arte no tenga límites. Este no es más que un aspecto de la cuestión. Lo esencial es que incluso en el capitalismo, donde la explotación del hombre por el hombre toma las formas más refinadas, y donde la prensa de la opresión comprime al máximo, la producción artística conserva cierta originalidad, se llena de un "sentido humano real". Esto, por supuesto, no quiere decir en modo alguno que el artista no dependa de la sociedad, del poder del dinero, de la venta de su trabajo. Se trata de otra cosa: de que las relaciones burguesas basadas en la compra-venta son hostiles al arte, que no soporta la despersonalización y el constreñimiento[10]. Se insurge contra todo esto, pues por naturaleza debe ser original. El arte adquiere significación

---

[10] Véase la recopilación: *C. Marx y los problemas actuales de la crítica literaria. "Naúka"*, Moscú, 1969; E. Soloviov. *C. Marx acerca de la hostilidad del capitalismo hacia el arte. "Voprosi filosofii"* 1958, № 5; M. Ovsiánnikov. *La ciencia y los fundamentos de la estética. "Voprosi literaturi"*, 1953, № 5.

social sólo cuando responde a las exigencias de la vida del pueblo. Además, los ideales estéticos no se pueden imponer por la fuerza. Esa es la razón de que siempre hubiese y se abriera camino un arte popular humanista, por más que las clases explotadoras trataran de paralizarlo.

Esto explica que Romain Rolland, Thomas Mann, Anatole France y otros escritores eminentes, en su protesta contra el capitalismo,se refirieran tantas veces en sus obras a la suerte del artista y del arte. Combatían por la libre creación, y ese trabajo —pero relativamente, en forma limitada— en las condiciones del capitalismo sólo podía ser, como hemos dicho, el trabajo del escritor, del compositor, del pintor, etc. No sin motivos, muchos artistas del realismo crítico, defraudados del progreso capitalista, vieron en el mundo del arte el único refugio para preservarse de la influencia pestilente del dinero contante.

La vida disipó estas ilusiones. Y, sin embargo, para apreciar lo que significa en la sociedad capitalista el trabajo humano verdaderamente interesante, en el que se manifiestan más plenamente el alma, las facultades espirituales del individuo, hay que apelar al arte. Por consiguiente, en cierto modo el artè puede servir para calibrar el desarrollo espiritual de la sociedad. Es un testimonio elocuente del grado en que la sociedad ofrece a sus miembros la posibilidad de automanifestarse. Precisamente por eso, Carlos Marx decía, describiendo la sociedad del futuro, que en el comunismo todo trabajo se elevará a la altura del arte, subrayando al mismo tiempo el carácter específico de la actividad artística, entre otras formas de la praxis humana.

Desglosar y contraponer estas tesis es caer en un burdo error. Esto es importante decirlo, con tanto mayor motivo por cuanto que la estética burguesa —insistimos en ello una vez más—,desvirtuando la esencia de la revolución científico-técnica, trata de validar la tendencia a la desideologización de la cultura artística.

También se tropieza con juicios equivocados en trabajos de algunos teóricos soviéticos. Las nociones unilaterales que se preconizan, y, en particular, la interpretación poco seria y superficial del carácter de la influencia que la revolución científico-técnica ejerce en el arte, llevan a veces a conclusiones que merman la importancia y el papel del arte en la ideología. Tales deducciones toman formas diversas. Por un lado, encontramos la idea de que el arte no tiene "destino

funcional en la sociedad" y que en esto estriba la diferencia entre la pintura, la música o la poesía y los valores de la cultura material. Por otro lado, los adeptos a la llamada concepción práctica de la producción tratan de reducir el arte a "la ejecución de cosas" y, dando de lado su médula cognoscitiva, ideológica y artística, quieren identificar la actividad artística con la que se realiza en la producción material, fundándose en que existen determinados principios de la armonía y la belleza a los que de un modo o de otro se subordinan tanto el arte como la actividad en la producción material.

Así resulta que como cualquier trabajo del hombre encierra un principio estético, el proceso de creación de obras de arte no difiere en nada de la "ejecución" de cualquier cosa. A veces llega incluso a darse a estos puntos de vista un cierto fundamento teórico. Y dicen: el arte devino un aspecto autónomo de la actividad del espíritu en la sociedad dividida en clases antagónicas, cuando el trabajo intelectual se separó del trabajo manual; y como quiera que en el comunismo no habrá diferencias esenciales entre uno y otro, ya que todo el trabajo adquirirá un carácter creador, el arte perderá su sentido específico, pues todo tipo de práctica, todo género de actividad serán artísticos.

Esta noción del arte, "revolucionaria" a juicio de estos teóricos, liquidacionista, en realidad, está ligada muchas veces al afán de deducir la belleza del objeto directamente de su destino funcional, omitiendo todos los aspectos de las relaciones estéticas del hombre con la realidad.

Para quienes defienden tales conceptos es un singular signo de buen tono invocar la revolución científico-técnica que, a su decir, priva el arte de "un lugar bajo el sol". Según estos teóricos, la actividad artística se simplifica extraordinariamente, y en el futuro será totalmente reemplazada por la máquina cibernética. En el mejor de los casos, la función del hombre queda reducida a preparar el programa de la máquina. El propio proceso de creación de obras de arte podrá automatizarse. "Argumentan" que ya hoy la ciencia penetra cada vez más en el medio del arte y que el hombre está en condiciones de modelar elementos bastante complejos del proceso de creación artística.

Efectivamente, las máquinas automáticas, la técnica moderna y la cibernética llevan a una delimitación del trabajo creador y no creador (reproductor), y ofrecen la

posibilidad de transferir cada vez más a la máquina este trabajo reproductor en todas partes, incluida la esfera de la actividad intelectual, del espíritu. Pero en relación con esto, la parte creativa en la estructura del trabajo vivo ligado a la actividad estética no disminuye, sino al contrario.

Además, el problema no se reduce a eso. Lo principal es que la técnica nunca fue y no será sujeto de cognición artística, por lo que la máquina no podrá jamás reemplazar al artista. En sí, la técnica y los procesos tecnológicos no son objeto del arte en el propio sentido de la palabra. Es cierto que incorpora a su órbita los procesos técnicos y los representa, pues en nuestros tiempos la técnica es un factor imprescindible de la existencia social. Pero sólo en la medida en que la técnica está vinculada al hombre y a sus condiciones de vida, en la medida en que este factor externo de la existencia humana influye en el mundo interior del individuo, en su psicología.

No cabe duda de que la técnica influye en el universo espiritual de las personas. El del koljosiano que conduce una compleja máquina agrícola no es el mismo que el del koljosiano que hace el trabajo a mano, aunque la conciencia de uno y otro sea socialista. Un arte fiel a la verdad de la vida no puede pasar por alto esta particularidad del trabajo y de la conciencia, colectiva e individual. Mas con toda la influencia que la revolución científico-técnica ejerce en el arte, ésta interviene aquí en forma peculiar: el arte reproduce, "pinta" las relaciones técnicas como aspecto determinado de la vida social y del vivir humano, como medio de actividad vital del hombre, y en esto radica precisamente el sentido y la función específica del arte cuando representa procesos técnicos.

Es verdad que en la sociedad burguesa se intenta, como lo hace por ejemplo Naum Gabaude, convertir la máquina en objeto absoluto del arte y construir al hombre a su imagen y semejanza. Pero entonces poco queda del arte y del afán del artista por conocer el sentido de la vida. Aunque los continuadores de Gabaude afirman que ellos "humanizan la técnica", lo que hacen es deshumanizar el arte y el hombre. Y por más que este género de artistas se esfuercen por escapar a la ideología, no lo conseguirán. La arrojan por la puerta y penetra por la ventana. Sólo que esa ideología es antihumanista. Por supuesto, que tiene también cierta huella de la época, los trazos del modo de vida

capitalista, de la asfixia de la actividad espiritual por el capital, del poder del capital y de las cosas sobre el hombre.

Así pues, se confirma una vez más que la técnica influye en el arte a través de las relaciones sociales, y en los artistas,a través de la conciencia, la ideología y la psicología de los individuos, de las clases y de los grupos sociales determinados. Por eso, aunque en nuestra época el arte presta una atención cada vez mayor al problema de "la técnica y el hombre", lo que es un exponente del alto grado de desarrollo industrial de la sociedad contemporánea (no hubo ni pudo haber nada semejante en el pasado), esta tendencia se expresa en el arte burgués de diferente modo que en el socialista.

En la producción de muchos artistas del Occidente burgués, la revolución científico-técnica aparece como una fatalidad que persigue y destruye al hombre. Muestran que bajo el capitalismo el progreso técnico entra en flagrante contradicción con el desarrollo ético y estético de la sociedad. De aquí que unos lleguen hasta escarnecer al hombre en sus obras, augurando su degeneración espiritual, y otros, aunque protestan contra la despersonalización del individuo, cargan las culpas del capitalismo a la ciencia y a la técnica, describiendo su papel "diabólico" en la degradación espiritual de las gentes. Y sólo aquellos artistas que ven las fuerzas creadoras de la sociedad —la heroica clase obrera y su lucha por la felicidad de los hombres— muestran de modo convincente que no es la técnica, sino las relaciones capitalistas las que ponen trabas al crecimiento del individuo.

En el arte soviético, el artista se concentra en el hombre, en la configuración de su universo espiritual y el desarrollo de sus facultades creadoras en las condiciones de la revolución científico-técnica. Es verdad que a pesar de las tradiciones avanzadas de la literatura soviética representadas, en particular, por novelas como *Cemento* de Fiódor Gladkov, o *Soti* de Leonid Leónov, en su tiempo vieron la luz algunas obras en las que la técnica eclipsaba al hombre. Pero éstos fueron gajes del proceso artístico. Actualmente, en todas las ramas del arte se ha avivado extraordinariamente entre los artistas el interés por el hombre que trabaja y la elevación de su nivel cultural y técnico en el curso de la edificación comunista. Ello es resultado de su creciente

madurez artística y maestría, es su respuesta a las necesidades candentes de la vida.

Hay otro problema, el del hombre y la historia, que se plantea en el arte cada vez con mayor fuerza. Pero la manera en que lo enfocan los artistas del realismo socialista y la literatura modernista es muy distinta. En el primer caso, el pueblo es el que hace realmente la historia; en el segundo, es un juguete en manos de "fuerzas diabólicas" externas que aplastan la personalidad y la reducen a nada. Por aquí pasa la divisoria entre el humanismo y el antihumanismo en el contexto de la actual revolución científico-técnica; aquí se produce el choque y la lucha entre ambos.

También se manifiestan tendencias contradictorias en la interpretación del sujeto del arte. Surge el trascendental problema de saber quién crea los valores artísticos. Y ésta no es, ni mucho menos, una cuestión ociosa.

Hojeando las publicaciones burguesas puede leerse con frecuencia, por ejemplo, que la "música cibernética" impresiona más que la de Bach o Beethoven; que la fotografía en color suple perfectamente a la pintura; que la reproducción de obras artísticas es un arte personal. Otros autores e, incluso, instituciones burgueses reconocen que en el mundo capitalista los medios de información masiva se convierten literalmente en una calamidad nacional, en un instrumento de degradación de los individuos.

¿Qué nos dice todo esto? Que la técnica, esa colosal conquista de la razón humana, se utiliza en la sociedad capitalista no en bien, sino en perjuicio del hombre. Pero la técnica no tiene la culpa. Lejos de ser un obstáculo para la formación ética y estética de los individuos, es una inmensa ayuda, a condición de que sirva los intereses del progreso espiritual de la sociedad. Está claro igualmente que incluso la técnica más perfecta sólo es apta para crear algo "parecido"; pero los descubrimientos estéticos y la búsqueda creadora incumben al artista. La máquina cibernética libera al hombre de ciertas operaciones tecnológicas muy simples; hasta reproduce con una exactitud incomparablemente mayor que el artista que se dedica a hacer copias. Pero ¿es que el arte se reduce a tales operaciones tecnológicas? No, por cierto. El arte es "exaltación e inspiración", reflexión sobre la vida, conocimiento e interpretación de la misma. Hay, por supuesto, deleite estético en la "lucha" contra el material por someterlo a su

idea. Al liberar al artista del trabajo rutinario ingrato, la técnica moderna limita en algo sus emociones acostumbradas ligadas al proceso de creación. Sin embargo, y así lo han señalado reiteradamente los propios artistas y teóricos del arte, estas emociones habituales pueden llenarse de otro modo. Además, la técnica moderna ayuda al artista a avanzar hacia su meta, o sea, a plasmar su idea más rápidamente y mejor, y en esto reside el sentido y la cima de la creación artística, de todo el esfuerzo del escultor, del pintor o del poeta[11].

No, el artista que crea no puede compararse al disco de gramófono ni ser reemplazado por la máquina, sólo sea porque al crear su obra, filtra a través de su conciencia los fenómenos de la vida, y la conciencia no se concibe al margen de la sociedad. Es producto del trabajo, de las condiciones sociales. Y para comprender las ideas y sentimientos expresados en las obras de arte no hay que acudir a la máquina, sino al medio social en el que el hombre vive, piensa y crea. Así fue siempre y así sigue siendo con la revolución científico-técnica.

Son también infundados los juicios según los cuales la máquina puede aventajar a la inteligencia humana. Las investigaciones prueban que la capacidad creadora del cerebro humano es realmente ilimitada. En el curso del trabajo creador, la inteligencia y todas las facultades espirituales del hombre se desarrollan y enriquecen. Por último, las propias máquinas cibernéticas son obra del hombre. El las crea, las obliga a funcionar, les proporciona un programa, subordinándolas de este modo a sus fines que, en definitiva, vienen siempre determinados por la vida social y sus exigencias. Si los principios de la proyección técnica son en sí neutrales respecto a las condiciones sociales, a los hombres no les son indiferentes en modo alguno estas condiciones. Crean el medio material, máquinas y magníficas obras de arte, movidos por sus objetivos e ideales que son producto de la vida social. Así pues, por un lado, los hombres dependen de las condiciones sociales; por otro, influyen en ellas[12].

---

[11] N. Goncharenko trata con acierto este problema en su libro *El progreso del arte.* "*Naukova dumka*", Kíev, 1968.

[12] Véase el prólogo de T. Pávlov del libro *Problemas actuales de la teoría leninista del reflejo.* Sofía, 1969, págs. 11-68.

En nuestra época y en el contexto de la revolución científico-técnica y de la influencia que ésta ejerce en toda la vida social, es particularmente importante no dejar en la sombra y esclarecer a fondo la naturaleza social de la creación artística. Tomemos, por ejemplo, la arquitectura moderna. Tiene la misión en nuestra sociedad de satisfacer tanto las necesidades materiales del pueblo como sus demandas estéticas, que por cierto son muy vastas. Las obras de arquitectura influyen en la conciencia estética del hombre en la medida en que su función expresiva responde al amplio abanico de necesidades sociales y culturales del desarrollo social. Se sobrentiende que sería pueril trasladar las leyes de creación artística de la pintura o la literatura a la arquitectura, y exigir de ella "caracteres típicos en circunstancias típicas".

Ahora bien, la arquitectura, como las demás modalidades del arte, se inserta en el proceso del conocimiento, es siempre expresión del ideal estético y, por consiguiente, de criterios estéticos y gustos artísticos de la sociedad. Al mismo tiempo, supone obligatoriamente, como los demás aspectos del arte, la creación de valores de la cultura que, al devenir objeto de percepción sensorial directa de las personas, influyen ideológica y emocionalmente en su universo espiritual. Quiere decirse que en el arte no pueden contraponerse "conocimiento" y "creación", aunque lógicamente no guardan idéntica correlación en los diferentes géneros de la cultura artística[15].

Ya Kant captó con perspicacia que el arte es en la cultura el eslabón de engarce entre la "razón pura" y la "razón práctica". Y Carlos Marx, que reelaboró todas las conquistas de la estética clásica alemana basándose en la dialéctica materialista, definió el arte como asimilación espiritual y práctica artística del mundo, y expuso de manera completa el problema "trabajo-conocimiento-arte", desde el punto de vista genético (causas del surgimiento del arte) y desde el de sus funciones sociales, analizando las diversas modalidades de la creación artística en su dinámica histórica y entrelazamiento, en el sistema de complejas relaciones sociales de las diversas formaciones.

---

[15] La arquitectura soviética se halla actualmente en una fase de intensa elaboración de su expresión artística a fin de dar solución a las tareas nuevas que impone el progreso cultural de nuestra sociedad.

Como es lógico, el arte tiene su "tecnología" propia, sus técnicas y procedimientos. Merced a los descubrimientos científico-técnicos, la "tecnología artística" se modifica, renueva y perfecciona. Sobre todo en nuestro siglo de gigantesca revolución científico-técnica, que descubre posibilidades inmensas de emplear nuevos medios técnicos en el arte no sólo en la arquitectura o el *design,* donde esta tendecia se acusa de forma más palpable, sino también en otros aspectos de la creación artística. Los nuevos materiales que han entrado en el uso corriente imprimen una profunda huella en la creación de imágenes artísticas.

Es más: por efecto de esta revolución han surgido nuevas modalidades de creación artística. Después de la fotografía artística hizo irrupción en la vida la televisión; con la aparición del sonido, y más tarde del color, se ampliaron sensiblemente las posibilidades creadoras del cine. Por influjo suyo, se ha acentuado la integración de los distintos tipos, géneros y formas de creación artística, y este entronque da lugar a nuevas manifestaciones estéticas, modalidades y formas del arte, sin anular, naturalmente, las que ya había. Por ejemplo, a base de la televisión, el teatro y el cine han surgido los teleespectáculos y telefilms. Se acrecientan extraordinariamente las posibilidades de "repetir", de reproducir las obras de arte. Y si es verdad que esto no se efectúa sin ciertas pérdidas estéticas (por ejemplo, cuando se traduce una forma de expresión artística a otra), el hecho es que la revolución científico-técnica sienta amplísimas premisas materiales para el desarrollo del arte y el incremento de sus modalidades, géneros y formas, y es una condición importantísima para divulgar ampliamente las obras de arte entre las masas, y para que éstas las asimilen [14]. La razón es comprensible. Cada variedad del arte tiene sus procedimientos y medios materiales y técnicos, con ayuda de los cuales el artista crea sus imágenes al reflejar la realidad. Sin medios materiales y técnicos no hay arte ni puede haberlo, y éstos están en gran parte sujetos al progreso de la ciencia y la técnica. Si nos remitimos a la historia del cine no es difícil advertir cómo los nuevos

[14] Gracias a la revolución científico-técnica están creándose nuevas técnicas, de posibilidades incomparablemente mayores que las anteriores, de fijar, conservar y trasladar los valores artísticos, y nuevos procedimientos de incorporar a la cultura del presente las obras de arte del pasado.

medios técnicos (la película de 70 milímetros, la estereoscopia, etc.) implicaron nuevos procedimientos de creación de imágenes artísticas (por ejemplo, las nuevas formas de montaje), otras maneras de resolver los problemas artísticos con ayuda de la cámara móvil o de la invisible, y cómo debido a ello aumentaron las posibilidades del cine y se hizo más espectacular (basta comparar las escenas en que interviene mucha gente, antes y despues de la aparición de la película de 70 milímetros).

No es posible subestimar el papel que los medios técnicos y sus crecientes posibilidades desempeñan en el desarrollo del arte a medida que se despliega la revolución científico-técnica. Pero sería igualmente injustificado considerarlos como algo absoluto, toda vez que no eliminan ni atenúan la singularidad creadora del arte en otros aspectos de la vida social. Al contrario, la ponen más de relieve, ayudando al artista a comprender la vida artística con más hondura e imaginación, acentuando su influencia en el público y acrecentando sus posibilidades en la creación de valores de la cultura artística.

Así pues, en las condiciones de la revolución científico-técnica, las leyes específicas del arte conservan toda su significación. La nueva "tecnología artística" surgida al calor de esa revolución no minimiza ni suprime las leyes objetivas del arte, sino que entra en la estructura de los diversos tipos, géneros o formas de la creación artística, se adapta a ellos. La revolución científico-técnica modifica, perfecciona y renueva con bastante rapidez los procedimientos y medios técnicos del arte, y ello exige del artista destreza, ingenio y conocimientos cada vez mayores. La habilidad para emplear esos procedimientos y medios técnicos, al realizar una obra de arte, es un indicio de maestría artística. Pero en el arte lo principal es la profundidad del conocimiento estético-figurativo de la vida, de sus facetas y fenómenos esenciales, la amplitud y densidad del pensamiento artístico.

A este respecto hay que tener en cuenta que con medios materiales y técnicos diversos puede expresarse un distinto contenido estético de las imágenes y diferentes ideas, tanto progresistas como reaccionarias. Lo mismo puede decirse respecto a los sistemas materiales y técnicos de expresión que han surgido en el cine o la televisión, estrechamente asociados al progreso científico-técnico y sus leyes. Dicho de

otro modo, estos sistemas materiales y técnicos tienen sin duda una lógica independiente de desarrollo en lo que concierne a la ingeniería: la unión de la ciencia y la técnica garantiza la proyección y fabricación de medios técnicos especiales con fines artísticos. Estos procesos tecnológicos tienen su propio ritmo de desarrollo y sus principios de relación inversa. Influyen en el arte y el arte influye en ellos. Sin embargo, todos ellos reciben su "carga" ideológico-artística en la acción de la cultura artística en vigor, al reflejar la realidad en imágenes artísticas, si se trata de creación de una obra de arte y no de su reproducción. Aquí se plantean ya cuestiones de orden gnoseológico que rebasan el marco de la "tecnología artística". La más importante de todas es la de saber cómo con ayuda de esos medios materiales y técnicos, de esos sistemas y procedimientos se refleja en el arte la verdad de la vida.

Sin esto, todos los juicios en torno a la maestría, el carácter artístico de las obras y las tendencias progresistas o regresivas del arte son palabras vanas. Los artisas de tendencias progresistas y reaccionarias no se diferencian entre sí porque empleen por principio medios materiales y técnicos distintos sino por su manera de explicar y exponer la realidad y la vida de las gentes, por su posición ideológica. Aparte de que la técnica del arte proviene también de la síntesis de la práctica artística y de su afirmación en el curso del desarrollo histórico de la cultura. En el arte, la técnica no es sólo un auxiliar material en manos del hombre. Es, ante todo, la técnica del pensamiento artístico, y este pensamiento se desarrolla históricamente, viene determinado en última instancia por la existencia social de los hombres.

Esto no contradice el hecho de que los modernos medios de comunicación, que progresan vertiginosamente por influjo de la revolución científico-técnica, contribuyan a crear nuevas modalidades del arte y a estrechar los lazos de las culturas artísticas de los pueblos. La cuestión radica en la función que cumplen estos medios, en qué sociedad se desarrollan: en la socialista o en la capitalista.

Se dice a veces que la expansión de los medios modernos de comunicación conduce a la democratización del arte. Esto es cierto, pero sólo en el sentido de que ofrecen la posibilidad de difundir la cultura entre las masas. La cuestión radica en el contenido que tiene esa cultura. Suele

tainbién suceder que cuanto más evolucionan los medios técnicos, mayor daño causan si son portadores de un arte que cultiva los bajos instintos, el amoralismo y falsea la verdad de la vida. La cosa es distinta cuando estamos en presencia de una cultura de grandes ideas y sentimientos, de buen gusto artístico, que responde a las exigencias apremiantes de la vida y de sus tendencias progresivas. Un alto nivel de los medios de comunicación no es ya indicio de una elevada cultura estética. Hay que partir de los rasgos cualitativos que la caracterizan, que nada tienen de común con el propio desarrollo de los procedimientos y medios técnicos de expresión.

III

Volvamos de nuevo al conjunto técnica-ciencia-arte. Sólo puede comprenderse como corresponde si se tiene en cuenta la distribución y socialización del trabajo que rigen en la sociedad, pues es esto precisamente lo que vincula el desarrollo científico-técnico a las relaciones sociales, y éstas, al progreso artístico. Así fue siempre. Así se presenta la cuestión en la sociedad socialista, pero ya con la particularidad de que dichas división y socialización se basan en la propiedad social. Contrariamente al capitalismo, donde la competencia engloba también el arte (el cine y la televisión se oponen mutuamente no como tales, sino porque son arrastrados a la encarnizada lucha de competencia de las firmas y monopolios), en el socialismo, el intercambio de los resultados de trabajo tiene un carácter de cooperación fraternal y ayuda mutua.

La aparición y perfeccionamiento de nuevas modalidades del arte, vinculadas al progreso técnico (el cine, la televisión y la fotografía), han exigido una diferenciación sin precedentes, una division profesional del trabajo en el seno del arte. Los avances de la cultura artística y estética entrañan también cierto tipo nuevo de diferenciación e integración de las formas de actividad fuera de los límites del arte.

En cierto modo, el progreso científico-técnico saca cada vez más al arte del marco de la creación individual. Un film o espectáculo de TV es la obra colectiva de personas de diversas profesiones que a veces no tienen relación directa con la creación artística: ingenieros, especialistas que

ejecutan y controlan las operaciones tecnológicas, la obtención y transmisión de las imágenes artísticas, etc. Siendo un fenómeno social, el arte moderno exige instituciones y organizaciones sociales especiales (uniones), un aparato de administración y gestión (ministerios y otros organismos) y la consiguiente formación profesional del personal especializado, que planea directamente y organiza,sobre el terreno y a diferentes niveles, el quehacer del arte en la sociedad.

El cine y la televisión modernos son empresas no sólo de creación artística, sino también de producción, dotadas de una compleja técnica, que disponen muchas veces de sus propios institutos de investigación (por ejemplo, el Instituto de Investigación Científica de Cine y Fotografía), de laboratorios de experimentación, etc., por lo que requieren tener ingenieros, técnicos y científicos muy competentes con una preparación especial, cuya actividad profesional especializada debe unirse, coordinarse y subordinarse a la tarea esencial general de crear obras de gran valor artístico.

Como vemos, en el seno de estas entidades se realiza en forma específica la integración de actividades que son distintas desde el punto de vista profesional y surgen sus tareas propias cuyo carácter se halla íntimamente relacionado con las particularidades de la cultura estética, incluyendo la artística.

El progreso científico-técnico ha motivado igualmente serias modificaciones en las formas de actividad en el seno del arte. En primer término se produce una diferenciación de las distintas operaciones del proceso de creación que se establece al nivel de la división social del trabajo. En la producción de una obra (de un film, por ejemplo) toman parte diversos profesionales del arte: el guionista o adaptador, el director, el operador, los actores, etc., cuyas funciones están delimitadas y especificadas con bastante precisión. Contemplado desde este ángulo, un film es producto de los esfuerzos aunados de artistas de muchas especialidades. Las nuevas modalidades del arte devienen una singular forma y esfera de integración y síntesis de los diversos tipos del arte[15].

---

[15] En el caso que nos ocupa, la cuestión de la síntesis en el arte se considera sólo en relación con el problema más general de la integración de los diversos tipos de actividad creadora, desde el punto de vista de la influencia que ejerce en el arte el progreso científico-técnico.

La integración, vista como unión de esfuerzos de artistas de diversas profesiones, en un proceso único de creación de obras de arte, de empleo en una misma obra de elementos de expresión artística de diferentes modalidades artísticas, constituye una base extraordinaria para la síntesis del arte. Y esto es sin duda un hecho progresivo. Gracias a la cooperación de los distintos tipos y géneros del arte se ensanchan sus posibilidades creadoras, se perfeccionan las formas tradicionales y aparecen nuevas variedades y géneros que descubren y ponen de relieve nuevas facetas y cualidades estéticas, se enriquece el lenguaje del arte, surgen nuevos estímulos que favorecen el progreso artístico.

No cabe duda de que en el arte socialista,la integración no excluye la diferenciación de modalidades, géneros y formas; al contrario, la presupone. Lo que hace es intensificar su mutuo enriquecimiento. En el arte de la sociedad socialista se refuerzan la relación y unión de todas sus partes y eslabones, de todas las variedades de la cultura artística a base de su contenido socialista único. En lo que concierne a la revolución científico-técnica, ésta viene a intensificar dicha integración y el recíproco enriquecimiento de todos los tipos, géneros y formas del arte y, al mismo tiempo, a ahondar su carácter específico, influyendo en él a través de las relaciones sociales, de la socialización y división del trabajo, pero ejerciendo esta influencia en la cultura artística en su conjunto, en todas las partes que la integran.

El plan leninista de propaganda monumental [16] es un ejemplo de integración y síntesis del arte. Es sabido que Lenin propuso este plan inmediatamente después del triunfo de la Revolución de Octubre. Comenzó a ponerse en práctica en 1918, y aunque no se consiguió realizarlo entonces, el futuro estaba de su parte. ¿En qué consistía? El plan de propaganda monumental se encauzaba a resolver problemas ideológicos y artísticos suscitados por la revolución y se basaba en la síntesis de las artes plásticas. Centraba la atención de los artistas en los nuevos fenómenos de la vida, avanzando a primer plano un arte que fuese comprendido por los millones de seres que habían llevado a cabo la primera revolución socialista de la historia.

---

[16] Se alude a la erección de monumentos a los grandes revolucionarios, personalidades públicas, escritores, artistas, filósofos, científicos, etc. (*N. de la Edit.*)

La obra monumental es en sí la síntesis de diferentes tipos o formas del arte; no es su simple "adición", ya que cada uno de los tipos que entran en esa síntesis conservan sus particularidades específicas. Y, por regla general, el propio proceso de creación de la obra es colectivo. En suma, estamos en presencia de una integración de tipos y formas del arte que conservan su diferenciación. Así se sientan las premisas de otra nueva diferenciación mediante una nueva síntesis, que no es la simple combinación de tipos y formas del arte, incluso cuando esa síntesis se basa en un tipo de creación artística. Hay que ver aquí la correlación entre las partes, su unidad o, por lo menos, la tendencia a esa unidad, a la integración de todo el organismo artístico.

Es indudable que los materiales y medios con los que se crea la imagen artística (la palabra en la literatura, los colores en la pintura, los sonidos en la música, etc.) poseen sus propias posibilidades de expresión. Pero si el llamado lado formal del arte se considera separado del contenido, puede darse la impresión de que la técnica del arte y la maestría en lo que respecta a las formas, son independientes del conocimiento artístico de la vida. Es más: se crea la ilusión de que la actividad se reduce a aplicar ciertos procedimientos y prácticas establecidas, y que no es difícil automatizarla.

Semejante interpretación del progreso de los medios materiales y técnicos del arte moderno lleva a la estética burguesa a empequeñecer la importancia cognoscitiva del arte como tal. Con frecuencia se proclama a la ciencia la única forma del conocimiento, oponiéndola al arte desde el punto de vista gnoseológico. En realidad, las raíces gnoseológicas del arte y de la ciencia son las mismas; son modalidades diferentes del único, vivo, fecundo y omnipotente conocimiento humano, que se ayudan entre sí y avanzan al unísono [17].

[17] Esta conclusión se ve hoy confirmada por los resultados de los experimentos que muestran la unidad gnoseológica del conocimiento artístico y científico, el entrelazamiento e interpenetración de imágenes y conceptos en el pensamiento del científico y del artista, la tendencia del científico y del artista realista a conocer los nexos regulares de los fenómenos de la vida (en los marcos de la ciencia y del arte, como estructuras específicas y formas peculiares de reflejar la realidad). Respecto a los caminos de la creación, véase: B. Meilaj. *El talento del escritor y el proceso de creación. "Sovietski pisátel"*, Leningrado, 1969, págs. 7-46; Recopilación *Creación científica. "Naúka"*, Moscú, 1969.

No es casual que, en la historia, un mismo pensador impulsara a veces simultáneamente el conocimiento científico y artístico de la realidad, contribuyendo así al progreso social. Pero aún en el caso de que el hombre de ciencia no cultive directamente el arte, precisa de todos modos de una elevada cultura estética, pues para esclarecer la verdad y los nexos regulares de los fenómenos necesita una lógica rigurosa y "lucidez de pensamiento", unidad de ideas y sentimientos estéticos.

Existe una gran similitud cognoscitiva entre todas las formas del pensamiento creador y del proceso de creación, una estrecha relación entre el reflejo en imágenes artísticas y el reflejo científico de la realidad. Ambos presuponen el conocimiento de los fenómenos, su comparación y generalización, al completar, con ayuda de la imaginación, los eslabones que faltan en la cadena de acontecimientos y penetrar en el futuro con audacia y decisión, partiendo del conocimiento de los nexos y relaciones que se dan regularmente en la realidad.

No conformándose con contemplarlos, lo mismo la ciencia que el arte penetran en la esencia de los fenómenos, descubren sus tendencias de desarrollo, muestran cómo convertir en realidad las nuevas posibilidades que nacen de la vida. Y si es cierto que el arte no crea directamente valores materiales, cuando el sentido estético prende en la conciencia de los hombres les ayuda a resolver mejor las cuestiones prácticas del desarrollo de la sociedad, no sólo espiritual; también material y económico. Tampoco la creación científica, con toda la universalidad de sus formas, es ajena al "destello" y al sentido estéticos.

Parafraseando las célebres palabras de Timiriázev en relación con las aptitudes del hombre de ciencia, puede decirse que un gran sabio es la resultante de fuerzas como la inspiración del poeta, la dialéctica del filósofo y el arte del investigador.

Existió siempre, y continúa existiendo, una relación entre la ciencia y el arte en el proceso de asimilación del mundo objetivo por el hombre; pero con la actual revolución científico-técnica ha adquirido rasgos nuevos y es, sin comparación, más sólida, profunda y multifacética que nunca. Habiéndose convertido en una fuerza productiva directa, la ciencia sigue siendo una colosal fuerza de desarrollo espiritual de la sociedad que contribuye activa-

mente al progreso social y cultural. En la sociedad socialista, todas las conquistas de la cultura y de la ciencia ayudan a perfeccionar las facultades de los individuos y a satisfacer sus necesidades. El carácter planificado de la actividad creadora y del desarrollo de la sociedad permite unir la ciencia, la técnica y el arte en interés del pueblo.

En nuestra época, el científico es por naturaleza un investigador audaz e incansable, que ve su misión no explicar lo conocido, sino descubrir lo que se ignora, gracias al conocimiento de las leyes objetivas de la realidad. Y este ímpetu investigador propio de la ciencia moderna también se extiende al arte contemporáneo, por lo menos, a sus más altas manifestaciones. Y esto no sólo se expresa en que aumente en la literatura el peso y la importancia de la "poesía intelectual" o de la "prosa intelectual". No aparece sólo en el hecho de que el arte preste una atención cada vez mayor a los hombres de ciencia, a su conocimiento audaz e inspirado de la verdad y a la lucha por descubrirla. Quizá sea otra cosa lo esencial: si el realismo crítico brota y prospera en artistas que tienen del mundo visiones diversas, el realismo socialista, capaz de revelar en la imagen artística en toda su profundidad y del modo más completo y universal la gran complejidad y el dinamismo de la vida de nuestra época, exige del artista una firme concepción marxista-leninista del mundo. Aparte de que las personas a quienes se destina este arte son muy exigentes en cuanto a la autenticidad histórica de la representación artística de los acontecimientos, caracteres y psicología de las gentes. En esto se manifiesta también la influencia de la ciencia no sólo histórico-filosófica.

Es imposible no darse cuenta de que en el socialismo, las conquistas de las ciencias humanísticas, naturales y técnicas influyen cada vez más en la conciencia estética de los individuos y, a través de la psicología y la ideología del hombre, en el contenido del arte, en su temática y problemática.

En la actualidad, tanto las ciencias sociales como las naturales contribuyen a impulsar el historicismo en la manera de pensar de los hombres, además de que éstos tienen una idea más profunda del espacio, del tiempo y del desarrollo de la naturaleza y la sociedad. ¿Acaso no es esto lo que explica que los artistas, espectadores, oyentes y lectores tiendan hoy a problemas tan "universales" como los de "el

hombre y el Cosmos", o "el hombre y la historia"? Y sólo el artista que piense basándose en el principio del historicismo consciente, que esté en condiciones de conocer y mostrar al hombre en todas sus dimensiones, es decir, como "nudo" de todo progreso científico-técnico y social ligado a la marcha ascendente de la sociedad, puede dar a estos problemas una solución profundamente ideológica y artística.

Por otro lado, el arte contribuye considerablemente a formar no sólo la psicología, la ideología y la fisonomía espiritual del científico. Forma también la fisonomía de la ciencia moderna exigiendo rigurosa demostración y elevación del pensamiento en la manera de exponerlo, armonía de la verdad y la belleza, tanto en el proceso de pensamiento científico como en sus resultados. Por ejemplo, en la ciencia moderna ha cobrado carta de naturaleza el principio de "la belleza de la teoría", como condición indispensable, parte integrante y elemento inalienable del método científico [18]. Es sabido que Einstein habló incluso del ideal estético de la ciencia, refiriéndose a la consecución de una estructura de la misma, acabada y coherente, que correspondiese al nivel actual de nuestro conocimiento de la naturaleza en toda su riqueza y variedad de formas.

Sin embargo, con toda la estrecha relación que guardan la ciencia y el arte, al perfeccionar su modo de asimilar el mundo, las formas y métodos que les son propios para conocer la realidad, conservan por completo sus rasgos específicos, tanto en el proceso cognoscitivo como en la influencia que ejercen en la sociedad.

Lo específico del arte consiste,sobre todo,en lo siguiente:

— al describir los caracteres y fenómenos concretos de la vida, el arte presenta un cuadro acabado de la realidad en imágenes artísticas, influyendo en todos los aspectos de la vida espiritual de los hombres. Lo determinante en el arte es el contenido ideológico, la verdad artística que refleja la

[18] Este principio exige una rigurosa concordancia en la transición de la vieja a la nueva teoría; independencia de los axiomas de la teoría respecto a cualquier sistema especial de referencia, su ilación lógica; ambición de lograr la suficiente coherencia y máxima simetría de las fundamentales correlaciones analíticas de la teoría, etc. Y sólo puede interpretarse adecuadamente a la luz de la dialéctica materialista, es decir, elevándose de lo abstracto a lo concreto, teniendo en cuenta la correlación entre la verdad relativa y absoluta y las leyes del conocimiento teórico. (Véase G. Flérov y V. Barashénkov. *El materialismo dialéctico y el desarrollo de la física moderna. "Kommunist"*, 1972, № 4, pág. 65.)

verdad de la vida. En función de esto, las obras de arte comportan un carácter histórico. Describen la vida de los hombres y revelan su conciencia en cada época, aunque,por regla general, rebasan por su importacia los límites de esa época si presentan un gran valor ideológico y artístico. En suma, es el contenido ideológico y artístico en el que se fijan el objeto y la relación estética del hombre hacia él. De este modo se descubre el mundo espiritual del ser humano no sólo en el proceso del trabajo artístico, sino también en sus resultados. La ausencia de fisonomía y el arte auténtico son cosas incompatibles. Hasta en el retrato hecho por un pintor de talento se muestra no sólo el semblante de la persona representada, sino el "rostro" del autor, sus ideas y sentimientos;

— el arte asocia la vivencia del autor y el público a través de la imagen artística, estableciendo entre ambos un contacto espiritual emocional. Es sabido que estas imágenes tienen también en la fase de síntesis un carácter sensorial directo, y gracias a ello suscitan en el espectador, oyente o lector una intensa actividad de la imaginación y un sentimiento recíproco. Incitan a la reflexión, despiertan la fantasía, la asociación y la energía creadoras. Impresionan profundamente al hombre y se graban en él. Quiere decirse que no sólo por sus resultados, sino por el carácter de la influencia que ejerce en las masas, el arte es una forma específica de actividad del espíritu basada en el conocimiento artístico-imaginativo de la realidad (fuera del reflejo de la realidad en imágenes artísticas, no es posible comprender el resto de las funciones del arte, es decir, ideológica, estético-emocional, comunicativa, etc.);

— la función social del arte viene determinada por su significación ideológica y artística. Sólo cuando prende en la conciencia de los hombres se transforma en una poderosa fuerza del avance de la sociedad. Y esta magna función transformadora del arte en la vida social aparece con singular fuerza en el socialismo, en el curso de la edificación del comunismo. Uno de sus más claros exponentes es la colaboración entre artista y las masas que tiene lugar en nuestro país cada vez en mayores proporciones. Hoy es un fenómeno corriente que los lectores tomen parte en la crítica colectiva de una obra literaria. Esta actitud de las masas de exigir del arte e interesarse por él se manifiesta de modo espontáneo —en las cartas que lectores, oyentes y

espectadores envían a los autores, a la prensa, radio y televisión—, y en forma organizada —en los coloquios y encuentros con escritores, compositores, etc.—. Al mismo tiempo se intensifica el contacto entre el artista y el público —exigente y benevolente—, pero culto y conocedor. En la sociedad socialista ésta es una forma de impulsar la cultura artística, una modalidad de las relaciones estéticas en la que devienen objeto de influencia ideológica y estética unas veces el espectador, lector y oyente, y otras, el pintor, escritor o compositor, las personalidades del teatro, el cine y la televisión.

Dicho de otro modo: la propia vida elimina el conflicto inherente a la sociedad dividida en clases antagónicas, conflicto que condujo a alejar al pueblo de la cultura y a los artistas del pueblo.

En la sociedad socialista madura, los trabajadores contribuyen activamente al desarrollo del arte. A eso se añade que la concepción marxista-leninista del mundo que comparten todas las clases y grupos sociales, todos los pueblos de la sociedad socialista, une más sólidamente a la intelectualidad artística con las masas. Y aunque tampoco en el socialismo están totalmente descartadas las contradicciones entre los diversos autores y el público, hay una cosa evidente: la fuerza con la que una obra de arte influye en las masas se halla en dependencia directa del grado de ligazón del artista con la experiencia del pueblo y con su lucha por los ideales sociales avanzados.

En resumen, en el curso del desarrollo histórico de la cultura, particularmente en nuestro tiempo, se perfeccionan y enriquecen tanto "la poesía de la lógica de ideas" en la ciencia como la lógica de ideas en la poesía, en el arte. Pero el arte sigue siendo arte, y la ciencia, ciencia. Concretamente: al reflejar en imágenes la esencia de los fenómenos, el arte no pretende en absoluto formular las leyes de la naturaleza ni descubrir sus propiedades físicas, químicas o biológicas. Y cuando la ciencia expresa el pensamiento en forma figurada, no tiene el propósito de crear imágenes artísticas, y no las crea. No rehúye "el pensamiento en imágenes", pero una cosa es la percepción sensorial directa, la representación, y otra la imagen artística como unidad de lo típico y lo individual, como unidad del reflejo de la realidad y de su valoración ideológica emocional estética, como unidad de lo existente y de la perspectiva (el ideal).

Aunque el contenido de una obra artística puede expresarse en el lenguaje de la ciencia, aquí los colores se apagan, pues la imagen artística, que conserva también en la fase de generalización su forma sensorial directa, es reemplazada, como decía Hegel, por las "formas áridas".

Probablemente el término "formas áridas" aplicado a las ciencias no sea muy exacto, pues sin emociones y una imaginación fecunda es imposible ninguna creación, y, en general, ningún conocimiento. Hay también una belleza fascinante en las deducciones científicas, pero es indudable que al traducir la imagen artística al concepto científico, que por su propia naturaleza exige extrema exactitud y ser comprendido del mismo modo por todo el mundo, se perderá la riqueza de asociaciones emocionales que acompaña siempre al arte. Y esto es una prueba de que el arte es eterno e irrepetible.

¿Es que los hombres querrán alguna vez renunciar a su riqueza emocional espiritual y estética? De ningún modo. En el comunismo, cuando el desarrollo espiritual de la sociedad se eleve a una altura sin precedentes, el arte no perderá su significación; al contrario se le ofrecerán todas las condiciones para florecer en todos los aspectos, lo mismo que a la ciencia, acrecentándose su función social.

El arte de la formación comunista es de una cualidad nueva, tanto por su origen, contenido y formas,como por las leyes que rigen su desarrollo.

IV

Las leyes del arte no pueden comprenderse al margen de la historia, pues no se dan al hombre en "la contemplación viva" directa. Sólo se pueden descubrir en el curso de la creación artística y ser comprendidas e interpretadas como suma y deducción de la historia de la sociedad en la que el arte es parte integrante de la cultura humana.

Gracias a las fuerzas de la ciencia y del arte, que actúan en estrecha unión, se llega, como decía Niels Bohr, a la conciencia "de la unidad y belleza de todo nuestro cuadro del Universo", o utilizando la expresión de Einstein, a "crear la imagen del mundo circundante" [19].

---

[19] Ni que decir tiene que este cuadro ha de comprenderse en el marco de la práctica social de cada período y en la dinámica de su desarrollo histórico, a medida que progresa la ciencia y la creación artística. Cada

Como es natural, la correlación de la ciencia y del arte, de lo racional y lo emocional en el cuadro del Universo, difiere en las diversas etapas de la historia. Hubo un tiempo, en los albores de la humanidad, en que los elementos del conocimiento científico y artístico formaban una unidad indivisible (estadio del "sincretismo primitivo"). Con la evolución de la práctica social, el arte y la ciencia devienen gradualmente esferas independientes del conocimiento y de la acción de los hombres, se perfilan cada vez más claramente las particularidades del método y de las formas tanto en la ciencia como en el arte. Ya en la Antigüedad, el sentido estético ocupaba un lugar predominante en la conciencia de la unidad y belleza del mundo objetivo (Cosmos, Universo y Belleza se oponían al Caos). En este cuadro integral del mundo no se concedía mucha importancia a los detalles, a los "elementos", y el conocimiento analítico se hallaba en estado embrionario. Y posteriormente, todavía por largo tiempo, la experiencia se reducía de hecho a la observación; no había investigación en el propio sentido de la palabra.

En nuestro siglo, el profundo pensamiento analítico no deja lugar a la mitología ni a otros "aditamentos extraños". El cuadro del mundo se interpreta desde todos los puntos de vista de manera objetiva y verídica. Pero hoy, la poesía y la ciencia, la verdad y la belleza tampoco se contraponen: se ayudan entre sí. Es más: se ha acentuado extraordinariamente la tendencia a estrechar la unión entre el conocimiento científico y artístico, entre la verdad y la belleza al crear "la imagen del mundo circundante", "la imagen del Universo". El vuelo del pensamiento artístico de nuestro tiempo está indisolublemente ligado al alto nivel de la ciencia, y el vuelo del pensamiento científico, al poderoso avance del conocimiento artístico. Y esto es lógico. Con el desarrollo ascendente de la cultura se estrecha la cooperación de la ciencia y el arte, y ello contribuye a una asimilación más profunda del mundo exterior, al desarrollo

---

nueva etapa acusa cierta solidez de conceptos científicos y representaciones artísticas y, al mismo tiempo, una tendencia de éstos a desarrollarse, modificarse y renovarse, reuniendo mediante un sistema todos los logros del arte y la ciencia. En resumen, es un sistema históricamente determinado de conocimiento ilimitado que avanza sin cesar, en el que la lógica del pensamiento científico, el sentido estético, la intuición estética, se empalman basándose en la práctica en su desarrollo dialéctico.

del pensamiento humano, a la comunicación de los hombres y a su crecimiento espiritual.

No cabe duda de que existe un vínculo entre el progreso social y el artístico. Pero ambos no pueden identificarse. El progreso artístico, es, ante todo, el progreso en la esfera emocional espiritual del hombre, en la que, a través de los sentidos, el arte perfecciona todas sus facultades espirituales, y no sólo algunos aspectos de la psíquica humana.

El nexo del arte con la producción, la economía y los diversos elementos de la superestructura aparece en formas extremadamente complejas. A primera vista, todo da la impresión de caos, y los distintos hechos parecen existir aisladamente, sin relación de unos con otros. Pero en cuanto se pasa de la contemplación directa al análisis de la evolución histórica del arte en toda su formidable diversidad de fenómenos contradictorios, es imposible no darse cuenta cómo a través del aparente caos y amontonamiento de hechos se abren paso y se manifiestan las leyes a que obedece el proceso artístico. Estas se revelan con claridad cuando los fenómenos estéticos se estudian en un amplio espacio, en grandes períodos de tiempo.

Razonando con las categorías históricas del tiempo pueden establecerse las regularidades siguientes: cuanto más prolongado es un período, más claramente se aproxima el desarrollo ideológico, incluido el artístico, al económico. Ya Engels llamó la atención sobre este hecho, subrayando al mismo tiempo que el arte está más alejado de la base económica que otras formas de la conciencia social. Esa es la razón de que en el arte, más que en ninguna otra parte, el desarrollo sea tortuoso, se opere en zigzag y, por consiguiente, aquí, como en todo, por supuesto, no puede admitirse la idea vulgar del desarrollo ascendente en línea recta, sin saltos ni contradicciones. Esta es una tesis muy importante. Ahora bien, no hay que transformar las contradicciones en fetiches, pues no todas dan origen al desarrollo. Pueden obedecer a la imperfección de la inteligencia y de los actos humanos, o a errores cometidos en el trabajo práctico. También es preciso comprender qué carácter y qué tipo presentan las contradicciones sociales, de qué modo resolverlas y distinguir cuándo son contradicciones sociales de la realidad que el arte refleja y cuándo son inherentes al propio desarrollo del arte.

Es sabido que en la sociedad dividida en clases antagónicas, el progreso del arte no coincide muchas veces con el progreso social y entra en conflicto con él. En este caso, los períodos de nacimiento y auge de la cultura artística se alternan con los de decadencia y postración. Sólo el régimen social socialista y comunista asegura el avance ininterrumpido del arte y de la conciencia estética de todos los componentes de la sociedad. Con la victoria del socialismo desaparecen las clases antagónicas, y, por lo tanto, las fuerzas sociales interesadas en que la realidad se refleje de manera falsa e inexacta, y en que se mantengan las formas caducas que estorban su conocimiento veraz en forma de imágenes artísticas. En el comunismo no habrá clases ni diferencias de clase entre los hombres; existirá la cultura de la sociedad comunista, una cultura artística sin carácter de clase, de todo el pueblo.

Después del triunfo de la revolución socialista, todas las conquistas de la cultura material y espiritual se convierten en patrimonio del pueblo, y en el socialismo el aumento de la riqueza social conduce al bienestar material general y al incremento del tiempo libre de todos. Y cuanto mayor sea el grado de desarrollo científico y técnico y más alta la productividad del trabajo, que como se sabe es el elemento más importante y esencial de la victoria del nuevo régimen social, mayores serán las probabilidades que se ofrecerán a los trabajadores de progresar en todos los aspectos, de aumentar sus apetencias espirituales, tanto en la esfera de la producción material como en el arte. Esto quiere decir que en definitiva la desigualdad del desarrollo artístico respecto a la base material, desaparece. En todos los períodos de la historia auténtica de la humanidad, abierta por la Revolución Socialista de Octubre, el progreso en la economía contribuye en fin de cuentas al perfeccionamiento estético de todos los miembros de la sociedad, y el avance estético favorece el auge de la producción y el progreso social.

La revolución científico-técnica aporta en este caso nuevos métodos más perfectos de resolver los problemas no sólo en la producción material, sino también en otras esferas de la vida social: en la instrucción y la educación, en el incremento de los grandes medios de información, de toda la cultura. Implica cambios substanciales en el carácter del trabajo, que deviene más creador, acercando en la producción material la actividad científica, técnica y estética.

Amplía las posibilidades del arte de influir en el modo de pensar de los individuos y en la formación de su buen gusto artístico. Se trata, en suma, del desarrollo armónico de la cultura espiritual, estética y material en una sociedad que ha alcanzado un alto grado de madurez en el aspecto social y económico y en la que ya no existen antagonismos sociales. Aquí el desarrollo ascendente del arte se halla en concordancia dialéctica con el progreso económico y político.

El Estado socialista dispone de todas las posibilidades para conseguir, apoyándose en la planificación y demás medios de dirección de los procesos sociales, que los recursos de la cultura, incluida la artística, se utilicen como corresponde, en forma planificada, y se atesoren en bien de la sociedad y de todo el pueblo. Con tanta mayor razón, por cuanto que estos intereses económicos, políticos y estéticos de los hombres no entran en conflicto unos con otros y se sitúan en el plano de los intereses sociopolíticos e ideológicos comunes de la sociedad, pues la victoria completa y definitiva del socialismo da pie a la colaboración creadora de personas iguales en derechos.

La sociedad socialista y comunista está vitalmente interesada en que todas las facultades creadoras y estéticas de los individuos se manifiesten por completo. Ya en el socialismo maduro se crean, por todo el régimen de vida, condiciones de colaboración fecunda entre las clases y grupos sociales en todas las esferas de la sociedad. Los diversos tipos, formas, estilos y géneros del arte progresan sobre una misma base socialista. De aquí que su desarrollo ascendente se efectúe a ritmos extraordinariamente rápidos si se comparan con los de etapas precedentes.

Téngase presente que la Revolución de Octubre sorprendió a muchos pueblos de nuestro país en un estadio de relaciones feudales y tribales. No obstante, apoyándose en la ayuda fraternal de todas las naciones y nacionalidades de la Unión Soviética, esos pueblos dieron en un plazo históricamente muy breve un salto gigantesco del atraso al progreso en todos los dominios de la vida social. Actualmente ha culminado en la URSS el proceso de equiparación de las culturas artísticas nacionales. Por supuesto, subsisten ciertas diferencias en el grado de desarrollo de algunos tipos y formas del arte y de las culturas artísticas de los diversos pueblos en nuestra sociedad. Pero en la fase del socialismo maduro, todos los pueblos de la Unión Soviética poseen *ya*

un arte autóctono desarrollado, internacional por su contenido, de gran riqueza espiritual, muy diverso por sus formas, géneros y medios de expresión.

Está operándose un acercamiento de las culturas artísticas nacionales y su desarrollo polifacético a base de las mejores tradiciones nacionales y de la experiencia estética internacional de los pueblos de la URSS, cuando existen y se consolidan en el país la nueva comunidad histórica humana —el pueblo soviético— y la correspondiente cultura artística multinacional, común a todos los pueblos del País de los Soviets. Quiere decirse que el avance de las culturas nacionales se efectúa no sólo acelerada e intensamente, sino con arreglo a un plan. Nos hallamos en presencia de unas culturas artísticas nacionales de un mismo tipo, socialistas por su contenido social, que unidas constituyen la cultura artística del multinacional pueblo soviético.

Pero se pregunta: ¿Es que el desarrollo armónico, regular, de la sociedad socialista madura y de su cultura artística significa que en la vida y en el arte no hay ningún género de contradicciones?

La formación socioeconómica comunista se establece como organismo íntegro en la unidad de la base y la superestructura, de todas las formas de la conciencia social, pero no adquiere de repente el mismo grado de madurez en todos sus eslabones y esferas. Abarcando toda la sociedad socialista, la ley del desarrollo social acelerado se manifiesta de modo distinto en las diferentes esferas, por cuya razón debe comprenderse no sólo en su conjunto, sino también en cada uno de sus nexos.

Si hablamos de las relaciones estéticas, éstas han de verse indisolublemente unidas al desarrollo de toda la sociedad socialista, teniendo en cuenta su carácter específico, la singularidad cualitativa de sus vínculos y funciones, las condiciones concretas de la vida de los hombres. Sobre todo, no se puede pasar por alto que aunque el desarrollo de la sociedad socialista transcurre con arreglo a un plan, los distintos pueblos inician su marcha hacia ese fin partiendo de estadios históricos y de escalones de cultura diferentes. La cuestión se complica todavía más porque, pese al débil desarrollo económico que acusaban en el pasado, algunos pueblos poseían una gran experiencia estética y tenían tradiciones artísticas que influyeron mucho en el progreso del arte, y otros, por el contrario, necesitaron tiempo para

alcanzar a las culturas nacionales que les habían tomado la delantera. En ciertas condiciones, estas diferencias pueden suscitar contradicciones en el desenvolvimiento de las culturas artísticas.

Allí donde alienta la vida, hubo siempre contradicciones, las hay y las seguirá habiendo, pero cambian de carácter con el triunfo del socialismo. En la sociedad socialista no son antagónicas y se resuelven en el marco del régimen socialista. Por ejemplo, no hay ni puede haber en nuestro país contradicciones sociales de clase entre el arte amateur y el arte profesional. Y esto es lo que garantiza el avance intenso y regular de la cultura artística. Pero en nuestra sociedad existe una contradicción real entre ambos tipos de creación artística y las tradiciones pseudopopulares caducas. En el arte del realismo socialista no puede haber contradicción entre el método y la concepción marxista-leninista del mundo. Sin embargo, en las condiciones del socialismo se producen también divergencias entre la intención de una obra dada y el modo en que se plasma, si bien no presentan un fondo social clasista.

Otro ejemplo: el método del realismo socialista comporta gran diversidad de tipos, estilos y géneros. Las obras de todos estos tipos, estilos y géneros tienen un contenido socialista y exhortan al pueblo al mismo objetivo: a la lucha por la victoria del comunismo. De este modo se acentúa su interacción, siendo un poderoso estímulo de la creación artística que responde a las necesidades del pueblo, al desarrollo regular del arte. Pero, los distintos estilos, géneros y formas del arte socialista no se anulan ni substituyen unos a otros. Cada uno posee sus particularidades propias, sus medios de influir en las masas. Toda la sociedad socialista, y esto es trascendental, está interesada en que se desarrollen equilibradamente, sin que disminuyan sus cualidades estéticas, sino al contrario.

Por consiguiente, no hay razón para pensar que el desarrollo planificado del arte en la sociedad socialista madura esté exento de conflictos, que exista una total armonía que excluye las dificultades y contradicciones. Superando estas contradicciones, el arte del realismo socialista adquiere un ancho campo para que florezca todo lo viable acumulado por el arte y una amplísima base de cooperación creadora y de innovación, en el seno de cada cultura nacional y en la cultura artística del multinacional

pueblo soviético y de todo el sistema socialista mundial. Tanto más cuanto que con la victoria del socialismo no son personas aisladas, sino el partido y el Estado, todo el pueblo, los que se preocupan por que prospere la riqueza espiritual. Esto es muy importante tratándose de la cultura artística de la formación comunista. Esta cultura no se configura de manera espontánea como ocurría en épocas pasadas. Se crea conscientemente con arreglo a un plan, bajo la dirección del Partido Comunista que está pertrechado de la concepción marxista-leninista del mundo.

Pertenece a Federico Engels este aforismo: El comunismo es el salto de la humanidad del reino de la necesidad al reino de la libertad [20]. ¿Cómo comprenderlo? Desde luego no en el sentido de que el hombre se liberará totalmente de las leyes de la naturaleza y de la sociedad, y de que creará "como le parezca".

Aunque en el comunismo completo, la elección del trabajo dependerá de la persona, de acuerdo con su vocación y aptitudes, éstas estarán en armonía con la necesidad social de uno u otro tipo de actividad, y el resultado del trabajo humano, cualquiera que sea, tendrá una significación social. La elección del género de actividad del hombre no se basará en consideraciones materiales. Los objetivos y necesidades del individuo y sus intereses coincidirán con la necesidad histórica. Y esto se alcanzará merced a la actividad consciente de los hombres, basándose en el conocimiento de las leyes de la realidad.

En el socialismo desarrollado y en el curso de la construcción del comunismo en todos los frentes, la ciencia estética debe apoyarse en los hechos de la vida real, analizarlos y captar la compleja vinculación de la cultura estética a la práctica, en el presente y en el futuro. Debe saber mirar adelante, a fin de que la sociedad pueda dirigir científicamente los procesos sociales estéticos. En relación con esto, hay que hacer sobre todo hincapié en los problemas metodológicos, pues aquí está, en definitiva, la clave del desarrollo polifacético de la ciencia artística en todas sus direcciones y a diferente nivel.

---

[20] Véase F. Engels. *Anti-Dühring*. C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. 20, pág. 295.

Se sobrentiende que puede también abordarse empíricamente la solución de los problemas teóricos, pero ésta es una vía larga y menos eficaz. Además, los hechos demuestran que es precisamente en el terreno de la metodología donde nos espera un gran trabajo. De no realizarse fructíferamente, será difícil impulsar la teoría de la literatura, de los diversos tipos del arte y de la educación estética.

Por esta razón, el estudio de la relación de la estética con otras ciencias sociales, y también con las ciencias naturales, cobra un valor de actualidad.

No cabe duda de que, colaborando con la historia y la crítica del arte, con las ciencias naturales, técnicas y sociales, la estética deviene más profunda, más fecunda y sólida, pero no se diluye en modo alguno en otras disciplinas científicas. No se puede privar a la ciencia estética de su integridad y carácter específico. No es ocioso recordar que si en su tiempo Rikkert y Windelband cifraban sus esperanzas en la unicidad de los fenómenos sociales y veían en ello un foso infranqueable que separaba la historia de las ciencias naturales, hoy la inconsistencia de tales conceptos es tan palmaria que los empiristas de ahora han empezado a hablar, por ejemplo, del carácter exhaustivo de los procedimientos "técnicos" e "instrumentales" de investigación de los fenómenos estéticos y de la reducción total de los métodos de estudio de los fenómenos estéticos a los métodos de las ciencias naturales.

Está claro que la aplicación de los diversos procedimientos de investigación del arte sólo puede comprenderse como es debido partiendo de las leyes estéticas generales, establecidas por la ciencia marxista-leninista mediante la generalización de los elementos de toda la historia del conocimiento científico y artístico de la naturaleza, de la sociedad y de la práctica.

Así pues, el progreso cada vez mayor de la ciencia y de la práctica requiere enriquecer los métodos de investigación y presenta nuevas exigencias en lo que concierne a la labor cognoscitiva y práctica en el campo de la estética. Lo esencial hoy no es debatir si el campo de la estética se amplía o no (se amplía, sin duda, por influjo de la revolución científico-técnica y otros factores), sino investigar concretamente cómo transcurre el proceso de diferenciación e integración de los conocimientos estéticos, cómo se coordinan las diversas ramas de la ciencia marxista-leninista y su sistema de

categorías, qué relación guardan el progreso científico-técnico y el arte, cuáles son los vínculos, el carácter específico y las leyes de desarrollo de las relaciones estéticas, económicas, técnicas, morales y demás relaciones sociales en la sociedad socialista madura. En este aspecto hay realmente bastantes cuestiones complicadas y en gran parte no resueltas. Cabe esperar un serio aumento del saber y nuevos descubrimientos científicos del empalme de las ramas de la cultura cercanas a la estética, siempre y cuando que se proceda a un análisis marxista-leninista correcto de los fenómenos estéticos.

1973

LO ESPECIFICO DEL ARTE Y SU LUGAR EN LA VIDA SOCIAL

El arte soviético está llamado a cumplir una importante función cultural y educativa en nuestra sociedad que avanza hacia el comunismo. Siendo parte inseparable de la cultura socialista, sirve a la causa de la educación comunista de los trabajadores.

Gracias a la preocupación del Partido Comunista y del Estado soviético, nuestro arte ha logrado éxitos notables. La sabia política nacional leninista del partido ha garantizado el rápido florecimiento del arte de los pueblos de la URSS. En los años del Poder soviético se han producido en nuestro país bastantes obras que han pasado a formar parte del tesoro de la cultura mundial.

Para el ascenso continuo del arte soviético son de inmenso valor las obras de los clásicos del marxismo-leninismo, las resoluciones del Comité Central y las decisiones de los congresos del partido acerca de los problemas ideológicos, pues dotan a los artistas de un programa combativo de trabajo creador en concordancia con las tareas de la edificación del comunismo en nuestro país y de la lucha por la paz, la democracia y el socialismo en todo el mundo.

La construcción del comunismo presenta al arte soviético tareas cada vez más complejas, porque se han elevado enormemente, y se elevan sin cesar, el nivel ideológico y cultural de los soviéticos y sus apetencias estéticas. Esto exige seguir mejorando la calidad ideológica y artística de las obras de arte y la maestría de los artistas. Reclama igualmente elaborar los problemas cardinales de la Estética marxista-leninista. No puede avanzar el arte sin una teoría científica que sintetice la experiencia de creación artística.

Para descubrir la ligazón existente entre el arte y otros fenómenos sociales, la Estética marxista-leninista se guía por

la tesis del marxismo-leninismo según la cual todos los fenómenos sociales tienen, además de lo que les es común, es decir, que todos sirven a la sociedad, sus propias peculiaridades específicas que los diferencian entre sí y que son importantes sobre todo para la ciencia. Es necesario determinar lo específico del arte, en primer lugar, para comprender debidamente su papel social. El Partido Comunista erige su política en lo concerniente al arte, tomando en consideración sus particularidades específicas y las leyes objetivas que rigen su desarrollo, partiendo del papel importante que desempeña en la educación comunista de los trabajadores.

I

El marxismo ofrece una interpretación consecuentemente materialista del arte, mostrando que su desarrollo viene determinado en fin de cuentas por las condiciones materiales de la vida social. El descubrimiento de las leyes objetivas de la sociedad permitió discernir la vinculación del arte al régimen económico, a la política y otros fenómenos sociales, y determinar su misión y lugar en la vida social.

Cuando responde a la cuestión del lugar que ocupa y de las funciones que desempeña el arte, el marxismo-leninismo parte de que es un fenómeno social. El pensamiento y el lenguaje del hombre y sus órganos sensoriales se perfeccionaron con el trabajo. Sólo gracias al trabajo la mano humana alcanzó tal grado de perfección que fue capaz de infundir vida a magníficas obras de arte. En el curso del trabajo, los hombres no sólo producen objetos que cubren sus necesidades materiales. También crean otros que satisfacen sus necesidades espirituales y estéticas, y un medio ambiente vital, como decía Marx, "según los cánones de la belleza". Tienden a hacer cosas que además de útiles sean hermosas, que les alegren y susciten deleite estético. Y también en la producción material hay elementos de creación artística.

El pueblo, que es el artífice de todos los bienes de la vida, es también un gran artista que crea valores, tanto materiales como espirituales.

Por cuanto que el trabajo se realiza siempre con determinadas relaciones de producción, el desarrollo del arte y su carácter vienen condicionados en primer término por el régimen económico de la sociedad. La historia del

arte muestra que no todas las formaciones sociales favorecen en igual medida el progreso del arte, sus diversas formas y modalidades, en particular, el arte de las amplias masas populares. Los regímenes esclavista, feudal y capitalista asfixian el talento de las masas trabajadoras. El socialismo, por el contrario, libera de la explotación, por primera vez en la historia, el trabajo de todos los miembros de la sociedad, emancipa y pone de manifiesto las fuerzas y capacidades creadoras de los trabajadores. Sobre este terreno florecen los talentos y la creación artística del pueblo. Un gran florecimiento del arte popular sólo puede lograrse en la sociedad socialista y comunista.

En el socialismo, el trabajo en la producción material se asemeja cada vez más por su inspiración creadora al trabajo del artista. Pero eso no quiere decir, por supuesto, que la actividad artística en el comunismo se "diluya" en el trabajo en la producción material. La diferencia entre ambos se mantiene.

El artista crea determinados valores culturales. Estos valores se expresan y afirman con medios materiales que hacen las obras de arte accesibles a la percepción sensible. Pero son valores espirituales. El arte es un elemento de la cultura espiritual, y lo determinante en él son las ideas que contiene. Por eso, si bien es cierto que su contenido ideológico no existe de no estar plasmado en algo material, los monumentos del arte no pueden identificarse con los de la cultura material. El intento de los partidarios de la "cultura proletaria" de identificar la creación artística a la producción material equivale a suplantar el materialismo marxista por el materialismo vulgar, lleva inexorablemente al idealismo e implica el fin del arte.

Tampoco tenían nada de común con el marxismo las afirmaciones de los diversos vulgarizadores de que el arte está directamente condicionado por el grado de desarrollo de las fuerzas productivas. El arte, como elemento específico de la cultura espiritual, es un fénomeno de orden superestructural, y la superestructura no está ligada a la producción directamente, sino a través de la base.

Ya Marx señaló en su obra *Contribución a la crítica de la Economía política* que ciertos períodos de florecimiento del arte no concuerdan directamente con el nivel de la producción material. El estado del arte, como el de los demás fenómenos de orden superestructural, no lo determi-

na directamente el nivel de la producción, sino el estado y el carácter de las relaciones de producción. En efecto, las grandes obras de arte de la antigua Grecia, que conservan hasta hoy su importancia artística, nacieron cuando el desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad acusaba un grado relativamente bajo, mientras que el arte burgués contemporáneo, pese al alto grado de desarrollo industrial de los principales países capitalistas, degenera y se descompone.

Haciendo del arte objeto de compra y venta, el capitalismo supedita la actividad del artista a la obtención de ganancias, a los intereses egoístas de la burguesía. En la sociedad dividida en clases antagónicas, todas las grandes producciones artísticas reflejan las contradicciones de clase, la lucha de clase de las masas populares contra el yugo de los explotadores.

El arte refleja la base que lo engendra, directamente y a través de las ideas políticas, de la moral, la filosofía y otras formas de la conciencia social que corresponden a un modo de producción dado. Mas para comprender un fenómeno social tan específico como el arte no es suficiente establecer sus nexos con la base de la que surge. "La dificultad no consiste —escribió Marx— en comprender que el arte griego y la épica estén ligados a ciertas formas del desenvolvimiento social. La dificultad estriba en comprender que sigan proporcionándonos una satisfacción estética y sirviéndonos, en cierto sentido, como norma y modelo inalcanzable" [1].

Las grandes obras de arte que nacen en una determinada base económica sobreviven a ésta y se mantienen como herencia cultural en el nuevo régimen social. Afirmar que con la desaparición de una base económica se extingue todo el arte creado en ella es vulgarizar el marxismo. La revolución socialista, que suprime la base capitalista, el Estado y el Derecho burgués e instaura la dictadura del proletariado con el predominio de la ideología socialista, promueve un arte nuevo, socialista, pero no desdeña las obras del arte del pasado, sino que las pone al servicio del pueblo. Las grandes obras de otros tiempos que reflejan verazmente la lucha de las fuerzas avanzadas y progresistas

---

[1] *C. Marx y F. Engels sobre el arte*, t. I, *Iskusstvo*, Moscú, 1957, págs. 135-136.

contra la opresión social y la explotación pueden ser motivo, y lo son, de deleite estético en las condiciones del nuevo régimen social.

Brotando de las necesidades de la sociedad que le dio vida, el arte verdadero tiene un valor estético permanente. El compositor Alexandr Serov decía que el tiempo nada puede contra el arte auténticamente excelso.[2]

En la cultura y en el arte, las transformaciones se operan gradualmente. Estas no descartan el lazo de unión con la cultura precedente, sino al contrario. Acudamos al ejemplo de la poesía épica rusa. Sabido es que ésta se configuró en el período de formación del Estado antiguo ruso y que evolucionó entre los siglos X y XV. Porque refleja verazmente el pasado heroico del pueblo ruso, la tradicional canción épica rusa perdura hasta nuestros días, posee una gran fuerza cognoscitiva, educativa, ideológica y artística, y la utilizamos como elemento del legado cultural. Para el pueblo soviético siguen siendo cercanos y entrañables los héroes de los poemas épicos rusos y los ideales que encarnan, es decir, la fidelidad a la Patria y al pueblo, el patriotismo, el odio a los opresores y la valentía.

Ni que decir tiene que la asimilación del legado artístico de las generaciones pretéritas no tiene nada que ver con su aceptación indiscriminada. "Guardar la herencia —decía Lenin— no significa, ni mucho menos, limitarse a ella..." [3]. Y esto concierne igualmente al arte. Las apetencias estéticas del pueblo no puede satisfacerlas solamente el arte del pasado. La sociedad exige del arte una respuesta a los problemas de la vida actual.

En las resoluciones del Comité Central del Partido Comunista que abordan las cuestiones del arte y de la literatura se subraya que la significación de una obra de arte depende, en primer término, de la hondura con que refleja la actualidad, de lo comprensible y cercana que es para el pueblo.

Por su propia naturaleza, el arte significa creación de algo nuevo, pues no es el pasado, sino la vida presente, real del artista lo que determina los temas y argumentos de sus obras. En arte es imposible crear nada nuevo sin conservar y

---

[2] Véase A. Serov. *Artículos críticos*, t. 2, San Petersburgo, 1892-1895, pág. 1036.

[3] V. I. Lenin *¿A qué herencia renunciamos? O. C.*, t. 2, pág. 542.

enriquecer las mejores tradiciones artísticas progresistas de otros tiempos.

Tradición e innovación se entrelazan dialécticamente en el desarrollo del arte. La Estética marxista-leninista rechaza igualmente la negación nihilista de las tradiciones avanzadas del pasado que la pseudoinnovación formalista, la innovación por la innovación. Hay, sin embargo, historiadores de la literatura que, voluntaria o involuntariamente, abogan por una actitud nihilista respecto a la herencia clásica, comprendiendo de manera falsa la innovación. Por ejemplo, el escritor S. Tregub estima que la innovación de Mayakovski es "subversión", supresión de la lengua rusa y de la versificación, y reduce la tradición a la asimilación de procedimientos formales, de "modos de componer los versos".

Con esta manera de ver las cosas no es de extrañar que encasille en la "escuela de Mayakovski" a los poetas no basándose en los elementos ideológicos y artísticos, sino puramente formales, que realce a todo trance incluso las obras flojas de este género de "continuadores" y menosprecie a los grandes poetas soviéticos que siguen con espíritu creador las gloriosas tradiciones de Mayakovski. Tregub separa la poesía soviética y su portavoz eminente Vladímir Mayakovski de la anterior poesía clásica rusa, debido a lo cual no es capaz de explicar justamente la innovación de Mayakovski y su trayectoria ideológica y artística.

La estética marxista-leninista reafirma el inmenso papel progresista que desempeña la herencia clásica. El arte soviético la utiliza y enriquece, la impulsa, sobre una nueva base histórica superior, partiendo de la visión marxista-leninista del mundo y de las condiciones de la vida y la lucha de la clase obrera.

Siendo expresión de la concepción del mundo de las clases, el arte no puede permanecer "al margen de la política", fuera de la lucha de clases. La teoría del arte "por encima de las clases", "al margen de las clases", "apartidista" en una sociedad dividida en clases antagónicas es una teoría burguesa, idealista, que vela las contradicciones reales entre las clases y la lucha entre ellas en el ámbito de la ideología y de la cultura en los países capitalistas y en la palestra mundial.

En las resoluciones del CC del Partido Comunista sobre los problemas de la literatura y del arte se muestra en sus

diferentes aspectos el perjuicio que causa y la inconsistencia total de la teoría "del arte por el arte", que preconiza la vaciedad ideológica y el apoliticismo en la creación artística.

Los ideólogos de la burguesía presentan el arte burgués marginado de la política y de las clases, cuando en realidad está supeditado a la ambición del capital monopolista. Al arte reaccionario burgués vendido, que corrompe la conciencia de las masas, se opone el arte democrático y socialista enraizado en las masas populares, vinculado a la clase obrera, la clase más avanzada y consecuentemente revolucionaria.

En la sociedad capitalista no puede haber una cultura nacional con un contenido social clasista único, pues en este régimen se riñe en el seno de la cultura nacional una batalla entre la cultura burguesa dominante y los elementos de cultura democrática y socialista. Los nacionalistas burgueses pretenden disimular este hecho intentando presentar como "corriente única", al margen de la lucha de clases, el desarrollo de la cultura. La verdad es que en la sociedad dividida en clases hostiles, todo el desarrollo cultural se realiza a través de la lucha de las contradicciones antagónicas, bajo la influencia determinante de la lucha de clases.

En el arte, la lucha entre lo viejo y lo nuevo transcurre en forma de lucha entre las diferentes escuelas y corrientes artísticas que expresan los intereses y la visión del mundo de las clases en liza. Las fuerzas avanzadas se sirven del arte democrático y revolucionario en la lucha contra las clases caducas. Por consiguiente, la tendencia avanzada, revolucionaria y democrática del arte contribuye al derrocamiento de las viejas clases y a la consolidación del nuevo régimen.

El carácter clasista de la cultura y del arte en la sociedad capitalista no excluye, sin embargo, cierta comunidad de rasgos específicos de cultura nacional y de valores culturales de la nación que las distintas clases comprenden de manera diferente. La estructura psicológica de una nación se manifiesta de un modo u otro en la creación de las personas de todas las clases que la integran. Los mejores rasgos de la nación, cuyos portadores son siempre las masas trabajadoras, las fuerzas y clases avanzadas de la sociedad, se expresan clara y fielmente en el arte realista de vanguardia. Esto explica también el valor educativo y estético permanente que tiene el arte avanzado de las generaciones pretéritas para los hombres de la nueva época socialista.

La burguesía reaccionaria hace uso del arte como medio de moldear ideológicamente a los trabajadores, tratando de intoxicarlos con la ponzoña de la aversión al hombre. El mercado del libro de los países capitalistas está inundado de "obras de arte", con perdón sea dicho, como las vulgares novelas policíacas y pornográficas que ensalzan la amoralidad y la crueldad bestial, el asesinato, el robo y otros actos de violencia. Poniendo por las nubes todo lo reaccionario y antiartístico, toda clase de "escuelas" y "escuelitas" formalistas y naturalistas, la burguesía imperialista lleva a cabo una furiosa ofensiva contra el arte revolucionario y democrático.

Pero la burguesía reaccionaria es incapaz de dominar las fuerzas de la paz, la democracia y el socialismo que crecen inconteniblemente. Frente a la indigencia espiritual del arte burgués contemporáneo, se alza en los países capitalistas la creación de los artistas progresistas, que luchan por la paz, la democracia y el socialismo. Sus obras educan a las masas trabajadoras en el espíritu de la amistad entre los pueblos y del humanismo, de las ideas de la paz, la libertad y la democracia. El arte avanzado que expresa los anhelos y esperanzas de las masas populares, va siempre dirigido contra el régimen social de opresión y explotación, por lo que conserva por los siglos su valor cognoscitivo, estético, cultural y educativo permanente, y no puede identificarse en modo alguno con el arte decadente y reaccionario, defensor del régimen de opresión y explotación.

Los historiadores de la literatura que incluyen en *una misma superestructura*, por ejemplo, en la erigida sobre la reaccionaria base capitalista, la literatura corrompida de las clases explotadoras y las obras de los artistas avanzados, democráticos y revolucionarios, presentan las cosas como si en la sociedad dividida en clases antagónicas la superestructura sirviese lo mismo a los opresores que a los oprimidos, igual para fortalecer su base que para destruirla, olvidando que en dicha sociedad esa superestructura está en manos de las clases dominantes explotadoras y que es un instrumento dirigido contra las clases oprimidas.

En suma, el arte no es único en la sociedad dividida en clases antagónicas. Se impone distinguir cuándo sirve al régimen económico caduco de los explotadores y cuándo es hostil a este régimen y sirve a las clases avanzadas y revolucionarias, al pueblo.

El arte cumple en la sociedad principalmente una función cultural y educativa. Pero está llamado a educar con sus medios peculiares, que se diferencian de los medios específicos de otros elementos de la superestructura tales como la filosofía, la moral, el Estado, el derecho, etc.

El artista realista representa la vida en forma de imágenes artísticas, expresando en ellas las opiniones sociales y estéticas de una determinada sociedad o clase.

Las opiniones artísticas de los individuos son sus nociones de lo bello y elevado, de lo que corresponde a su concepto de la belleza y, por lo tanto, de lo que es contrario: de lo deforme, lo feo y lo abyecto que el hombre rechaza. Estas nociones expresan la apetencia de belleza, las necesidades estéticas de los individuos de una determinada clase de la sociedad. Lo mismo que otras opiniones sociales, éstas reflejan el régimen económico de la sociedad, modificándose al cambiar dicho régimen. Cristalizan principalmente en las obras literarias y artísticas y se difunden por medio del teatro, del cine, los museos y bibliotecas, a través de exposiciones, clubs y demás entidades culturales.

El arte contiene ideas políticas, morales, filosóficas, etc., sin perder por ello su carácter específico, toda vez que expresa esas ideas en forma de imágenes artísticas que refractan la realidad. De otro modo dejaría de ser arte. Belinski decía: "Por bellas que sean las ideas contenidas en un poema, por más que respondan a los problemas candentes, si carece de poesía no puede tener ideas hermosas ni plantear cuestión alguna. Lo más que se puede decir es que, tal vez, tenga una intención magnífica, pero mal plasmada"[4].

La misión específica del arte es formar el alma humana mediante la representación de la vida en forma de imágenes artísticas, a la luz de determinados ideales ético-estéticos, satisfaciendo y desarrollando las necesidades estéticas y los gustos artísticos de los hombres. Esto se refiere a todas las obras realistas, incluidas las satíricas como *El Inspector* y *Las almas muertas* de Gógol. El escritor expresó aquí su ideal ético-estético a través de sus personajes negativos. Belinski decía que Gógol suscitó en el lector "...la reflexión en lo

---

[4] V. Belinski. *Obras Completas*, ed. de la Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1956, t. X, pág. 303.

elevado y bello y la añoranza de un ideal representando una vida mezquina y vulgar..." [5].

El arte no tiene la finalidad de presentar lo abominable y deforme. Sólo cuando es decadente, hostil a los sentimientos naturales y a la razón erige en código estético la admiración por lo monstruoso. El arte avanzado, por el contrario, fustiga lo indecoroso y vulgar, rechaza las formas caducas de vida con el criterio de las fuerzas sociales progresivas y de sus ideales estéticos, en nombre de esos ideales.

El arte avanzado enseña, incita a marchar adelante, revela e inculca las mejores cualidades humanas, creando personajes dignos de ser imitados. Estos rasgos son inherentes sobre todo al arte soviético, que educa a los ciudadanos soviéticos como constructores activos de la sociedad comunista.

Las mejores obras de la literatura y del arte soviéticos reflejan verazmente el heroísmo de nuestro pueblo y el papel organizador y rector que desempeña el Partido Comunista en la lucha por el comunismo, en la educación de los trabajadores y en el afianzamiento de la unidad moral y política de la sociedad soviética. En obras de nuestra literatura como *Chapáev*, de Fúrmanov; *Campos roturados*, de Shólojov; *Así se templó el acero*, de Nikolái Ostrovski; *La Joven Guardia*, de Fadéiev; *Un hombre de verdad*, de Polevói; *La Felicidad*, de Pavlenko y otras, aparece con claridad cómo bajo la dirección del Partido Comunista se forja y manifiesta el carácter del hombre soviético; se muestra la belleza y generosidad de su vida y su trabajo, de sus hazañas y de su lucha. El valor educativo de personajes como Pável Korcháguin, Davídov, Chapáev, Merésiev y Voropáev es extraordinario, precisamente porque en ellos la verdad de la vida se funde totalmente con una elevada ética, con lo realmente bello. Estas figuras de combatientes por la causa del partido sirven de ejemplo a millones de soviéticos.

Es un error creer que todos los fenómenos de la vida tienen para el arte la misma significación social y estética, y que el propio concepto de lo bello, de lo ideal, debe descartarse en la Estética marxista-leninista. En la resolución del CC del Partido Comunista *Acerca del repertorio de los teatros dramáticos y las medidas para mejorarlo*, se subraya que

---

[5] Ibídem, t. VIII, pág. 90.

los escritores y los teatros soviéticos tienen el deber de "reflejar en las piezas y espectáculos la vida de la sociedad soviética y su avance incesante, y contribuir por todos los medios a fomentar los mejores rasgos de carácter del hombre soviético..." [6]

El arte soviético está llamado a forjar en el pueblo la nueva moral comunista, a afianzar los ideales comunistas. Y desde este punto de vista hay que examinar la cuestión relativa al objeto del arte.

Cuando es auténtico, sitúa en primer plano al hombre, su actitud hacia el mundo exterior, su actividad, sentimientos e intereses. Tampoco pierde de vista el artista la naturaleza, pero al pintarla, pone de relieve la actitud del hombre ante ella y ante la Patria. Esto también se refiere a la pintura de paisajes. Por ejemplo, en el cuadro *En los tranquilos campos de mi patria*, S. Chuikov muestra la belleza del paisaje de la Kirguizia Soviética. El artista centra su atención en los inmensos campos koljosianos segados, que se extienden entre los valles que ciñe una cadena de montañas. Esos sembradíos, que han modificado el antiguo paisaje kirguiz, son exponente de lo nuevo que el socialismo aportó a la anterior vida nómada de Kirguizia. La pintura soviética presenta una imagen artística generalizada de nuestro país; expresa el sentimiento patriótico del hombre soviético hacia su patria socialista, hacia la naturaleza que le vic nacer.

El artista realista no se encierra nunca en el pequeño y estrecho mundo de sus sentimientos íntimos y estados anímicos. Tampoco se siente satisfecho con la copia intrascendente de la naturaleza. Cuando ésta deviene para el artista un objeto de copia servil, o se "diluye" en sus emociones íntimas, el arte deja de ser arte.

El arte ofrece un reflejo sintetizado integral de la vida social en toda su realidad concreta. Al describir la vida en su desarrollo revolucionario, el arte soviético descubre el nuevo mundo a través de imágenes de personas de ese mundo, a través de su trabajo, de sus hazañas, de su activa lucha por el comunismo.

"Cuando no se comprenden sus actos —escribió Lenin a Máximo Gorki— tampoco se puede comprender a la

---

[6] *Acerca de la prensa del partido y de los Soviets.* Recopilación de documentos. Editorial *Pravda*, Moscú, 1954, pág. 571.

gente...". En el mejor de los casos puede comprenderse "...la psicología de tal o cual persona que toma parte en la lucha, pero no el *significado* de su lucha ni su *significación* partidista y política"[7].

Fuera de la actividad social y del trabajo de los hombres, que son la base de la existencia de cualquier sociedad y, por consiguiente, de la sociedad comunista, no es posible comprender la vida espiritual del hombre soviético. En razón de lo cual, el poner de relieve el perfil espiritual de los que levantan el majestuoso edificio del comunismo, representando el carácter creador y la grandeza de su trabajo, ha ocupado legítimamente un importante lugar en el arte del realismo socialista. Marcan jalones importantes de su evolución obras como *Cemento*, de Fiódor Gladkov; *Campos roturados*, de Mijaíl Shólojov; *Soti*, de Leonid Leónov; *Hidrocentral*, de Marietta Shaguinián; *Bruski*, de Panfiórov; piezas como *Tempo*, de Nikolái Pogodin; *En las estepas de Ucrania*, de Alexandr Korneichuk, y otras; lienzos como *Estación ferroviaria de empalme en 1919*, de Borís Iogansón; *En la fábrica Hoz y Martillo*, de Vasili Meshkov; *Obras de Kuznetsk: el primer alto horno*, de Piotr Kótov. Todos muestran el entusiasmo del trabajo heroico del pueblo soviético.

Se han escrito bastantes obras que reflejan el trabajo creador de los constructores del comunismo. Figuran entre ellas *Lejos de Moscú*, de Vasili Azháev; *La siega*, de Galina Nikoláeva; *Los Zhurbin*, de Vsévolod Kóchetov, etc. Recordemos también obras musicales como *Canción de los bosques*, de Dmitri Shostakóvich, y la suite vocal *Río legendario*, de Makárov.

El artista consigue crear imágenes profundamente realistas y veraces de los soviéticos cuando revela la vida personal de los héroes en íntima ligazón con su actividad social. Cualquier intento de separar al hombre soviético de la vida social y de empequeñecer la significación de su trabajo lleva al autor a alterar la verdad de la vida y, en consecuencia, al fracaso ideológico y artístico.

La misión de los artistas soviéticos es mostrar la vida de los hombres soviéticos en toda su plenitud: en el trabajo, en su existencia cotidiana, en la vida privada. Sin embargo, hay obras en las que la tecnología de la producción eclipsa al

---

[7] V. I. Lenin. *Carta a M. Gorki. O. C.*, t. 47, pág. 221.

hombre, reduciendo su vida al trabajo en la producción. Tales obras desvirtúan la realidad y no cumplen su función educativa, puesto que no muestran el aspecto moral del hombre soviético en su grandeza y armonía.

II

El arte no sólo tiene su objeto particular; posee, además, su método de cognición de la realidad. En el *Prefacio* a su trabajo *Contribución a la crítica de la Economía Política*, señala Marx la diferencia existente entre los métodos científico, teórico y práctico de asimilar el mundo, y el artístico.

La Estética marxista-leninista define el realismo socialista como método artístico que exige la representación veraz, histórico-concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario, cuya tarea es educar a los trabajadores en el ideal socioestético del comunismo (hablamos del arte en su conjunto y no de sus diversos tipos o géneros). Al generalizar la práctica artística de la humanidad, la teoría del realismo socialista eleva a un escalón superior esa práctica. Partiendo del realismo socialista, la Estética marxista-leninista valora con espíritu crítico todas las conquistas del arte del pasado.

En el arte, el método específico de cognición del mundo es el de reflejar la realidad en forma de imágenes artísticas. A veces se contraponen el pensamiento de la imagen artística y el pensamiento lógico como si fueran dos formas esencialmente distintas de pensamiento. Es equivocado, ya que el conocimiento científico y artístico figurativo son el reflejo del mundo objetivo, ambos se desarrollan con la práctica social, recorriendo un camino que va de las sensaciones y observaciones directas a las deducciones, conclusiones y síntesis y, después, a la práctica como criterio de la verdad.

Mas tampoco tienen razón quienes haciendo constar que existe una base gnoseológica común entre las categorías científicas y las imágenes artísticas, presentan las cosas como si estas imágenes no fuesen más que la ilustración del pensamiento científico. Eliminan así la cuestión de la especificidad del reflejo de la realidad en imágenes artísticas respecto al conocimiento científico.

A diferencia de la ciencia, el arte no refleja la realidad en conceptos, sino en imágenes artísticas, en las que lo general,

lo particular y lo singular se expresan de modo que puedan ser objeto de percepción sensible estética directa.

El artista no hace de la realidad una fotografía. Reproduce en imágenes artísticas aquello que hay de típico en los fenómenos de la vida. Refiriéndonos a la literatura, la creación de la imagen realista es la representación de caracteres típicos en una situación típica. Como decía Máximo Gorki, consideramos literatos de talento a quienes "... dominan bien los métodos de observación, comparación y selección de las particularidades clasistas más caracterizadas, de incorporación —imaginación— de estas particularidades en una misma persona; así se crea la imagen literaria, el tipo social" [8].

La tipificación en el arte es un medio de revelar en las imágenes artísticas la esencia social de los acontecimientos, fenómenos y caracteres que se describen y las condiciones que dan lugar a ellos. Cuanto más concreta, profunda y claramente sea capaz el artista de mostrar en sus obras la esencia de los fenómenos y caracteres sociales, mayor será la influencia social que ejerzan. Las imágenes artísticas que reflejan la esencia de los fenómenos y muestran los caracteres típicos en una situación típica, enlazan las impresiones y pensamientos del artista y el contenido de su obra con la vivencia del lector, espectador, oyente, etc.

Lo típico en el arte es producto de la síntesis artística, del desglose de lo general y esencial de los fenómenos. Pero lo general en lo típico no excluye lo particular e individual. Para el sociólogo que caracteriza a las clases de los terratenientes y capitalistas no son esenciales los rasgos individuales irrepetibles de tal o cual terrateniente o capitalista. Para el artista, sí: todos esos rasgos son esenciales. Como decía Pushkin, el artista ha de poseer "... capacidad para adivinar al hombre y, con unos cuantos rasgos, presentarlo en su integridad, como un ser vivo..." [9].

Y esto significa mostrar al hombre como tipo social determinado, nacido de unas relaciones sociales concretas. En la imagen artística, cada trazo descubre de un modo u

---

[8] M. Gorki. *Obras en treinta volúmenes*,, ed. en ruso, Goslitizdat, Moscú, 1953, t. 26, pág. 333.

[9] Estas palabras de Pushkin fueron transmitidas por Gógol. Véase N. Gógol. *Confesión de Autor. "Obras Completas"*, ed. en ruso, de la Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1952, t. VIII, pág. 439.

otro la esencia del personaje o acontecimiento descritos, tiene una significación substancial, da a la imagen autenticidad y vitalidad. Los rasgos individuales irrepetibles de la imagen artística que pueden encerrar lo casual, se presentan en su nexo orgánico con lo general y pueden servir para descubrir lo general, principal y típico.

La imagen artística pierde su concreción histórica y se convierte en un esquema cuando lo típico se presenta como algo abstracto y general al margen de lo peculiar e individual. Del mismo modo que si se toma lo individual desligado de lo general y típico, el reflejo de la vida no es veraz. Si lo singular y casual se presenta como algo absoluto, resulta una reproducción de los aspectos externos, una apariencia de los fenómenos, una descripción superficial y naturalista. El naturalismo, que tanto cunde en el arte burgués contemporáneo, es antiartístico precisamente porque toma fenómenos aislados y casuales y los hace aparecer como substanciales, con lo cual tergiversa la realidad.

Así pues, las imágenes artísticas y las categorías científicas muestran los lados esenciales, los nexos regulares de los fenómenos del mundo objetivo. Lo específico de la imagen artística respecto a los conceptos científicos consiste en que, a diferencia de éstos, la imagen artística conserva en la fase de síntesis (tipificación) la expresión sensible concreta, revela lo típico en forma de caracteres individuales, de acontecimientos concretos. La imagen artística posee un valor cognoscitivo y, además, un valor ideoestético, y satisface los sentimientos y apetencias estéticos de los hombres.

La fantasía creadora, la imaginación del artista desempeña un inmenso papel en el proceso del conocimiento artístico. La imagen que se crea partiendo del reflejo objetivo fiel de la vida siempre se diferencia de lo que captamos directamente por medio de los sentidos. El escritor crea imágenes en las que se sintetizan fenómenos análogos, afines; rasgos y tendencias esenciales que se dan en el desarrollo de los caracteres y relaciones de los individuos en unas circunstancias típicas y en sus condiciones de vida, es decir, algo distinto de lo que se encuentra de modo inmediato en la realidad.

Puede haber también una obra literaria tras un asunto imaginario. A veces, las imágenes tienen una apariencia fantástica (por ejemplo, en *Historia de una ciudad*, de

Saltikov-Schedrín, el gobernador de la villa tiene en la cabeza un organillo en lugar del cerebro). Pero la interpretación y enfoque de los caracteres y fenómenos son profundamente realistas. Replicando a quienes atacaban esta obra, escribió: "La cuestión no radica en que Brudasti tuviese en la cabeza un organillo que interpretaba las romanzas "no lo consiento" y "te arruinaré", sino en que hay gentes que pasan toda su vida con estas dos romanzas".

La fantasía, la sátira, lo grotesco no contradicen en modo alguno los principios del realismo si captan fielmente la tendencia que apunta un carácter o tipo y muestran adónde puede conducir. El arte no rechaza la exageración que permite revelar a fondo los aspectos esenciales de la vida y crear "el tipo acabado", la imagen acabada. Esta imagen no significa que el pensamiento se aleje de la realidad; al contrario, cala más profundamente en ella. Por algo los clásicos del marxismo-leninismo cuando ponían al desnudo la esencia de las relaciones de la sociedad capitalista, a modo de ilustración se referían con frecuencia a las obras de los artistas realistas.

Las cosas son distintas en el arte antirrealista, en el que la fantasía falsea la realidad, y este falseamiento adquiere carta de naturaleza y se utiliza deliberadamente por las clases reaccionarias en su interés de clase. Los artistas burgueses reaccionarios rehúsan reflejar verazmente la vida, y esto se estimula por todos los medios (comprendidos los materiales) por los potentados, para los cuales es un peligro que se ponga al desnudo la médula antihumana y explotadora del régimen capitalista. Tales artistas centran la atención en lo casual e intrascendente. Alteran a sabiendas la realidad, representándola de manera unilateral, embelleciendo toda la podredumbre e ignominia del capitalismo. Por ejemplo, los llamados abstraccionistas pintan con singular afición "las vigas podridas y el humus", convirtiéndolos en "símbolos de valor general". Sus imágenes artísticas toman un carácter simbólico místico. Aquí la arbitrariedad subjetiva del artista es realmente indescriptible.

Al renunciar a reflejar verazmente la vida y preconizar ideas reaccionarias, estos artistas son también estériles en lo que concierne a la forma artística. La exageración unilateral, tanto de lo general como de lo singular, lleva a los antirrealistas a desbaratar la imagen artística, forma específica de reflejar la realidad propia del arte. El actual arte

decadente burgués se complace en amontonar "horrores". Tratando de dar a sus desvaríos un aire de autenticidad, los artistas reaccionarios hacen uso con mucha frecuencia de gran lujo de detalles naturalistas a fin de "materializar" lo sobrenatural. Eso ocurre con las obras de Matta y Tanguy, los colaboradores más cercanos del surrealista Salvador Dalí. Pintan una naturaleza yerta, sin vida que simboliza la debilidad e insignificancia del hombre. El sentimiento del miedo, de irremediable perdición y el pesimismo, productos inevitables del capitalismo agonizante, hallan su expresión en el arte burgués decadente.

El formalismo y el naturalismo son, en las condiciones presentes, dos caras del mismo método antirrealista, representan el fin del arte, al que llevan al atolladero. Las teorías idealistas de la estética burguesa alientan las corrientes formalistas del arte. Según esas teorías, lo específico del arte se reduce exclusivamente a los procedimientos formales. El marxismo enseña, por el contrario, que la forma de una obra de arte está determinada por su contenido ideológico, debe corresponder a ese contenido y constituir con él un todo armónico. Sin esta unidad no hay auténtica obra de arte.

Gracias a la dirección del Partido Comunista y a la ideología del marxismo-leninismo, el arte soviético, basado en el método del realismo socialista, ha conseguido importantes éxitos. Pero sería impropio que estos éxitos nos impidieran ver los serios defectos que quedan. Todavía subsisten en nuestro país restos de formalismo y naturalismo, y aún salen a la luz obras mediocres y hasta pésimas. La responsabilidad recae en los artistas, y también en los críticos literarios y de arte, algunos de los cuales incurren en errores que, objetivamente, les llevan a defender el naturalismo y sus supervivencias en el arte. Un ejemplo: en el artículo *Algunas cuestiones de la teoría y la crítica literaria*, su autor se opone con razón a los "esquemas especulativos en el arte", pero incurre él mismo en el error cuando dice que la imagen típica es simplemente "... el cliché, la copia de esa realidad...", y las imágenes artísticas, la fotografía de personas reales, sin destacar que la imagen artística resulta de la síntesis y no del simple cliché, molde o fotografía [10].

[10] Véase *Apuntes científicos del Instituto Máximo Gorki de literatura mundial*, 1952, pág. 14.

Con ese modo de enfocar la cuestión, las tareas del artista se simplifican, y la creación de la imagen artística se reduce a la reproducción mecánica de los fenómenos y caracteres, con lo que desaparece el problema de la síntesis artística.

Es obvio que el artista puede descubrir en la vida arquetipos que expresen claramente la esencia de un fenómeno social dado. Recordemos, por ejemplo, el retrato que hizo Iliá Repin del archidiácono, o las obras de escritores soviéticos como *La Joven Guardia*, de Alexandr Fadéiev, o *Un hombre de verdad*, de Borís Polevói. Pero incluso el retrato no es nunca en la pintura la simple copia. Vissarión Belinski señalaba que en el retrato hecho por un gran pintor, la persona tiene más semejanza que en la fotografía, porque "...el gran pintor puso de relieve con fuertes trazos todo lo que se oculta en esa persona y que, posiblemente, es un secreto para ella misma"[11]. El arte realista encarna la verdad de la vida, que lejos de excluir, presupone la síntesis de los fenómenos reales en la imagen artística.

Los científicos y críticos que despliegan su labor en la esfera de la estética tienen bastante culpa de que haya circulado tanto en los últimos tiempos entre los trabajadores del arte una teoría en virtud de la cual lo típico se ha opuesto metafísicamente en el arte a lo heroico, reduciéndose a la reproducción mecánica de los fenómenos que con mayor frecuencia se dan en la vida, excluyéndose los fenómenos negativos de las esferas de lo típico y lo artístico. Esto ha conducido en ciertas obras, sobre todo dramáticas, a que desaparezca la lucha y el choque de caracteres, produciéndose en el mejor de los casos una contraposición muerta de los personajes positivos y negativos.

Preconizando la teoría de "la ausencia de conflicto", ciertos críticos han intentado poner en tela de juicio, por ejemplo, el carácter típico de Aivars, personaje de la novela de Vilis Lacis *Hacia la nueva ribera*. Objetaban que Aivars, hijo de un bracero, que se crió en la familia del campesino rico Taurinš y que rompe con su padre adoptivo poniéndose al lado del pueblo, no es una figura típica, puesto que en su carácter y en las circunstancias de su vida hay elementos

---

[11] V. Belinski. *Obras Completas*, ed. citada, Moscú, 1955, t. IV, págs. 526-527.

excepcionales. Mas lo cierto es que si Aivars fue a parar a la familia del campesino rico de una manera incidental, la ruptura con esa familia ya no es casual, sino un fenómeno normal del período de ascenso del movimiento koljosiano. Aparte de que el fondo de la novela no es ruptura de Aivars con Taurinš, sino la representación de la vida del pueblo letón en momentos de intensa demolición del viejo orden. Vilis Lacis fue fiel a la verdad histórica, no pecó contra ella.

También la obra literaria representa a gentes que se destacan de manera particular o que actúan en circunstancias excepcionales. Y sería erroneo negar su carácter típico si esas circunstancias y las personas están representadas verídicamente. Por ejemplo, en el poema *Vladímir Ilich Lenin*, de Mayakovski, Lenin aparece como "... hombre más humano de los hombres", y como jefe genial de la clase obrera. Mayakovski expuso magníficamente en su poema la indisoluble unidad del partido y del pueblo con su guía.

Lo típico no se limita a lo masivo, y lo masivo como tal no es sinónimo de ordinario y trivial. El heroísmo de masas de los trabajadores es el rasgo más acusado de toda la época de la Gran Revolución Socialista de Octubre, el rasgo típico del Partido Comunista y de todo el pueblo soviético. Y fiel a la verdad de la vida, el arte soviético pone de relieve en sus personajes este heroísmo de masas. Mas representar ese heroísmo no excluye, sino que exige bosquejar claramente los caracteres individuales. Así, en la novela de Vera Ketlínskaya, *Los días de nuestro vivir* se describe la vida diaria de la organización comunista de una fábrica y de los ciudadanos soviéticos. El director de esta empresa, Nemírov, el secretario del comité de distrito del partido, Raskátov, el jefe de equipo, Pakúlin, el ajustador Sasha Volovik, el ingeniero Pólozov y otros constructores de turbinas, encarnan los rasgos de los trabajadores y patriotas, comunes a los soviéticos. Al propio tiempo, cada uno tiene su carácter y singularidad, cada cual tiene su propio camino y una vida de trabajo y privada fecunda, sin que el autor disimule sus flaquezas y defectos personales. Pero, en su conjunto, es una colectividad de comunistas unida y bien organizada, capaz de vencer cualquier dificultad y que marcha con paso firme hacia adelante.

La imagen artística es particularmente eficaz cuando anticipa con acierto, revela y reafirma las tendencias objetivas del desarrollo social. El artista verdadero vislum-

bra las cosas mucho antes de que sean evidentes para todos. Es sabido que Engels apreciaba mucho a Balzac porque "...*vio* a las gentes auténticas del futuro allí donde únicamente podían estar entonces..." [12].

Los artistas soviéticos tienen una gran ventaja sobre los realistas del pasado, los cuales desconocían las leyes del desarrollo social. Los artistas del realismo socialista dominan el materialismo dialéctico —la única concepción científica del mundo—, estudian la ciencia marxista-leninista de las leyes del desarrollo de la naturaleza y la sociedad, y eso les ayuda a representar con mayor hondura la realidad con los recursos del arte, a percibir las tendencias del desarrollo, a revelar lo nuevo que todavía germina y a indicar el camino de su triunfo. La capacidad para captar lo nuevo es una cualidad particularmente apreciable del artista soviético.

Al presentar fielmente la vida en su desenvolvimiento, el artista evalúa al mismo tiempo los fenómenos que describe, a través de las ideas y emociones que encierran las imágenes artísticas y los caracteres típicos.

La relación emocional con el mundo no es privativa del artista, por supuesto. Es inherente a todo hombre. El científico no es un observador impasible de los fenómenos que estudia. Pero la emotividad en el arte cumple una función específica. Sirve no sólo para expresar la relación del artista hacia el objeto, sino para revelar la substancia del mismo y valorarlo desde el punto de vista estético, constituyendo, por consiguiente, un elemento esencial, imprescindible de la creación artística. En *El canto del Albatros*, Máximo Gorki, mediante una selección de epítetos ("orgulloso albatros", "pingüinos bobalicones"), de metáforas, etc., manifiesta su desprecio hacia los medrosos y pusilánimes pingüinos, mientras rodea de una aureola de romántico heroísmo la imagen del Albatros. Gorki utiliza estos calificativos y metáforas, el lenguaje rítmico musical para crear sus imágenes artísticas.

En *El canto del Albatros*, la sátira va unida al patetismo romántico revolucionario, que transmite de manera diáfana la correlación de fuerzas políticas en lucha de vísperas de la revolución de 1905, la espera de la tormenta revolucionaria que se aproximaba y la afirmación de la misma. En su

---

[12] *C. Marx y F. Engels sobre el arte*, ed. citada, pág. 12.

artículo *En vísperas de la tempestad,* publicado en agosto de 1906, Lenin utiliza *El canto del Albatros* en la educación revolucionaria de las masas, revelando su profunda fuerza ideológica emocional. "A juzgar por todos los indicios —escribe Lenin— estamos en vísperas de una gran lucha... ¡Dejemos que los liberales aludan cobardemente a la lucha que se avecina, pura y simplemente para amenazar con ello al gobierno; dejemos que estos filisteos de mentalidad estrecha concentren toda la energía de su "mente y sentimientos" en la esperanza de nuevas elecciones! El proletariado se prepara para la lucha, marcha unido y animoso al encuentro de la tempestad, arde en deseos de lanzarse al centro mismo de la batalla. ¡Basta de aguantar la hegemonía de los medrosos demócratas-constitucionalistas, esos "pingüinos bobalicones" que "ocultan tímidamente su cuerpo adiposo entre los peñascos".

"¡Que estalle más fuerte la tempestad!" [13].

Cuanto más profundamente expresa el artista los sentimientos, el estado de ánimo y los anhelos del pueblo, en lugar de sus impresiones subjetivas, mayor es la fuerza emocional de su obra. Por eso, porque traducía las aspiraciones revolucionarias de las gentes avanzadas, las esperanzas y afanes de las masas populares de Rusia, *El canto del Albatros* de Máximo Gorki prendió en la mente y el corazón de millones de personas.

En el arte, la valoración emocional y figurativa de la vida es siempre una valoración social, reflejo peculiar de la realidad histórico-social en la conciencia del autor, expresada a través de esas imágenes. En la obra de arte, la emotividad es encauzada por la idea y está enteramente al servicio de ella.

Las ideas se expresan en el arte a través de imágenes artísticas, de caracteres típicos en circunstancias típicas. Esas imágenes forman una unidad ideológico-artística y dan integridad a la obra. Por ejemplo, en la pieza de Máximo Gorki *Los bajos fondos,* la idea principal es la denuncia de las iniquidades de la sociedad capitalista. Desfilan ante nosotros, por un lado, las gentes de "los bajos fondos", y, por otro, los rapaces y avarientos dueños del albergue, Kostilióv y su mujer Vasilisa, que estrujan hasta lo último a sus víctimas. La pieza muestra que la mano interesada y ávida

---

[13] V. I. Lenin. *O. C.,* t. 13, págs. 337-338.

de la codicia llega hasta el "fondo" más profundo de la sociedad burguesa. ¿Dónde está la salida? Evidentemente, no en la añoranza de Barón del pasado perdido, ni en los estériles sueños en una felicidad irrealizable en las condiciones del capitalismo que mutila y deforma al hombre, ni tampoco en las mentiras piadosas de Luká. A través de los protagonistas y de sus relaciones mutuas,Gorki lleva al lector o espectador a conclusiones revolucionarias.

Al mismo tiempo que refleja verazmente la vida, una verdadera obra literaria expresa el juicio que le merece al escritor. En la representación de esa vida se manifiesta su partidismo, su actitud ante los diversos fenómenos sociales, sus simpatías y antipatías de clase, sus opiniones e ideales. Por eso, una misma obra es valorada y comprendida de diferente modo por las diversas clases. Ya se sabe con qué aversión recibieron las obras de Pushkin, impregnadas de ideas revolucionarias, los defensores de la autocracia: los "verdugos de la libertad, del genio y la gloria"; cuán agudamente aparecía en al arte de los años sesenta del pasado siglo la cuestión campesina; con qué frenesí se esforzaban la burguesía y su prensa servil por denigrar a Máximo Gorki, "albatros de la revolución proletaria".

La tesis de la Estética marxista-leninista sobre el partidismo del arte ofrece el criterio más justo de valoración de una obra artística, determina y orienta la labor de los artistas del realismo socialista.

El partidismo comunista en el arte se manifiesta en que el artista representa y juzga los acontecimientos desde el punto de vista de la clase obrera y de su vanguardia, el Partido Comunista. Ese partidismo exige de él ser fiel hasta el fin en su representación de la vida, obrar con sinceridad, ser la conciencia del pueblo, cumplir la gran misión social que le incumbe, la de servir al pueblo.

Los artistas soviéticos se guían en su labor por la política del Partido Comunista, política que constituye la base esencial del régimen soviético y que expresa acertadamente los intereses del pueblo.

El artista soviético puede cumplir su alta misión de ingeniero del alma humana, cuando conoce y comprende profundamente la vida y la política del Partido Comunista y del Estado soviético, cuando la concepción marxista-leninista del mundo penetra en su conciencia e impregna su práctica artística.

Conscientemente o sin advertirlo, el escritor, escultor, pintor, etc., se guía siempre por una concepción del mundo que imprime el sello a sus obras. La concepción marxista-leninista del mundo, clara e íntegra, les permite hacer obras de gran contenido ideológico, les ayuda a esclarecer los nexos y relaciones fundamentales de la realidad, a separar lo principal de lo secundario, lo esencial de lo inesencial. Esta concepción es indispensable para crear obras del realismo socialista de gran contenido ideológico.

III

El método de creación del artista evoluciona a base del conocimiento de la vida a la luz de una determinada concepción del mundo. Pero,en relación con su concepción del mundo, el método conserva cierta autonomía y ambos no pueden identificarse metafísicamente. Constituyen una unidad dialéctica que se aprecia con particular claridad en una serie de realistas del arte presocialista. Por ejemplo, Balzac, fiel a la verdad de la vida, hubo de pronunciarse contra sus propias simpatías y prejuicios de clase. En sus obras mostró con sagacidad la ineluctable caída de los aristócratas. A pesar de sus simpatías por ellos evidenció cómo en el mundo burgués del dinero al contado, parte de la nobleza emprende el camino de la expoliación capitalista. Poniendo al desnudo las contradicciones flagrantes de la sociedad burguesa, Balzac creó magníficos personajes del pueblo y héroes partidarios de la República.

Son también conocidas las contradicciones entre las opiniones religiosas y estéticas reaccionarias de León Tolstói y la manera realista con que pintó la vida en sus obras; entre los conceptos de la sociología subjetiva del populismo y la representación realista de la aldea rusa después de la Reforma en las mejores obras de los escritores populistas que mostraron la diferenciación que se operaba en la aldea y la penetración del capitalismo en el campo.

Vemos pues, que,basándose en el método realista, en la representación veraz de la vida, eminentes escritores del pasado lograron en sus obras vencer en cierto modo los prejuicios e ilusiones de su visión del mundo. Sin embargo, los defectos de esta visión y los prejuicios de clase limitaron inevitablemente la fuerza y envergadura del realismo, incluso en escritores de la talla de Tolstói o Balzac. Las ideas

reaccionarias de Tolstói sobre la no resistencia al mal se manifiestan en su obra *La Guerra y la Paz* en la idealización de la figura de Platón Karatáev, en la que se reflejan los lados débiles y los sueños utópicos del campesinado patriarcal. Las opiniones erróneas de Balzac, sus ilusiones en la posibilidad de conciliar los antagonismos de clase bajo la égida de la monarquía, se manifestaron negativamente en *La Comedia Humana.* Cuando influido por falsos prejuicios Balzac se aparta de la verdad de la vida al describir a los aristócratas, opera con esquemas especulativos de la "virtud personificada" del género de d'Espard (personaje de la novela *L'Interdiction*).

¿Cómo se explica, pues, que una serie de grandes realistas de antaño, cuya visión del mundo adolecía de contradicciones, lograran en sus obras, al reflejar verazmente la vida, desasirse de algunas de esas falsas ideas y representaciones?

La cuestión radica en que el material vivo sobre el que trabaja el artista posee, como indicaba Gorki, una capacidad de "resistencia" frente al arbitrio de sus simpatías y antipatías. Y esa fuerza de "resistencia" del material vivo al libérrimo criterio subjetivo del artista puede explicar que los grandes artistas del pasado se elevaran por encima de la limitación impuesta por sus simpatías personales y convicciones de clase y sobre sus prejuicios clasistas.

Para crear una auténtica obra de arte,el artista no sólo ha de expresar sus opiniones, sentimientos, simpatías y antipatías, sino pintar imágenes verídicas de personas, reflejar fielmente los acontecimientos y las relaciones sociales. En una palabra: debe reflejar la vida en su desarrollo y con sus principales tendencias.

Los teóricos que afirman que no hay ni puede haber un contenido objetivo en las obras de arte, se sitúan en posiciones idealistas subjetivas. Hablan de la verdad de la vida, pero la comprenden subjetivamente. Ya en *Materialismo y Empiriocriticismo* Lenin rebate esta interpretación subjetiva de la verdad.

Lenin nos legó ejemplos magníficos de análisis de la creación literaria de León Tolstói, en los que aplicó de manera genial la teoría marxista del conocimiento al estudio de la literatura y de la estética. Tras la hojarasca de la prédica religiosa y moralista del "anciano de Yásnaya Poliana", Lenin captó y reveló el contenido objetivo de la

obra del gran escritor en toda su complejidad y contradicciones, demostrando que esa obra era por su contenido objetivo el espejo de la revolución rusa. Siendo un escritor realista genial, Tolstói expresó el sentimiento de odio y de protesta contra el régimen de la servidumbre acumulado durante siglos en millones de campesinos. En eso reside su grandeza. Tolstói es ridículo —escribió Lenin— como profeta de la "no resistencia al mal", pero "Tolstói es grande como portavoz de las ideas y el estado de ánimo de millones de campesinos rusos en vísperas de la revolución burguesa en Rusia" [14]. Por eso, la obra genial de Tolstói adquirió resonancia internacional y fue un paso adelante en el progreso artístico de la humanidad.

Los investigadores que en su análisis del contenido de una obra se limitan a enjuiciar las opiniones políticas del artista, cierran la posibilidad de vislumbrar tras los prejuicios de clase el contenido progresista de la obra de los grandes realistas del pasado. De este modo, quiéranlo o no, niegan el carácter objetivo de las leyes del arte, caen en el voluntarismo, el subjetivismo y la sociología vulgar.

Aplicada al estudio del arte, la teoría marxista-leninista del conocimiento muestra que la creación artística se basa en las leyes objetivas del reflejo de la realidad. Quienes niegan la existencia de tales leyes, impugnan la estética como ciencia que las estudia. El pseudocientifismo de la estética reaccionaria burguesa radica ante todo en que niega las leyes objetivas de la creación artística, proclama "ley" única del arte el arbitrio subjetivo del artista que, por lo visto, puede crear sin atenerse a la realidad ni a las leyes del arte, guiándose únicamente por la intuición artística, por la imaginación y la fantasía.

Esas teorías no tienen nada de común ni con la ciencia ni con el arte. Toda la práctica de creación artística confirma que el artista se subordina a las exigencias expresadas del modo más profundo y cabal en los principios del realismo, en particular, a la del reflejo veraz de la vida.

Pueden aducirse una serie de ejemplos.

En sus recuerdos sobre León Tolstói, N. Rzhánov cuenta que en cierta ocasión hizo al gran escritor la observación siguiente: "Se dice que ha sido usted muy cruel con Anna

---

[14] V. I. Lenin. *León Tolstói, espejo de la revolución rusa. O. C.*, t. 17, pág. 210.

Karénina al obligarla a morir bajo un tren, y que ella no podía pasarse la vida con "ese avinagrado" de Alexéi Alexándrovich". Tolstói sonrió y recordó lo ocurrido con Pushkin, el cual dijo cierta vez a uno de sus amigos: "Imagínate la jugada que me ha hecho Tatiana. Se ha casado. No esperaba tal cosa de ella". "Lo mismo puedo decir yo de Anna Karénina —añadió Tolstói—. En general mis héroes y heroínas hacen a veces cosas que yo no quisiera. Hacen lo que debieran hacer en la vida real y como ocurre en esa vida, y no lo que yo quiera".

Entran aquí en acción las leyes objetivas del arte que reclaman la verdad vital. Así lo testimonia igualmente Alexandr Fadéiev cuando describe el trabajo de preparación de su novela *La derrota*. "Trabajando en *La derrota* tropecé por primera vez con que mucho de lo que anteriormente había imaginado no encajaba en modo alguno en la obra. Después de los primeros trazos de la conducta de los héroes, de su psicología, aspecto exterior, manera de comportarse y otras cosas por el estilo, a medida que se desenvolvía la novela, tal o cual personaje empezó, por así decir, a enmendar la plana; la imagen parece desenvolverse conforme a su propia lógica" [15].

La práctica de creación artística prueba que la intención ideológica del autor se perfila, cambia radicalmente a veces, se concreta y perfecciona según va creándose la obra, por influjo del estudio de la vida. Sabido es que en un principio León Tolstói ideó *La Guerra y la Paz* como crónica de la vida de la nobleza, distribuyendo a todos los protagonistas en tres familias: los Tolstói, los Volkonski y los Kurakin. Pero, trabajando en la novela, modificó el plan inicial, centrándose en el heroísmo demostrado en la Guerra Patria de 1812 y convirtió la novela de familia en epopeya, haciendo al pueblo su héroe principal.

---

[15] Es sabido que la creación de imágenes es siempre precedida de un largo período de acumulación de impresiones vitales que en una determinada fase de generalización sugieren al escritor, escultor, compositor, etc., la concepción de la obra. La intención ideoartística reviste gran importancia en el proceso creativo. Si no está bien pensada, y más aún si es falsa, toda la obra se desmorona. Pero la intención que el artista concibe, a base de su vivencia y de su concepción del mundo, es tan sólo la premisa artística de la obra. Para crearla debe realizar su propósito, y para ello hay que comprender, elaborar y sintetizar desde el punto de vista artístico el material que le procuran sus observaciones, crear las imágenes artísticas y conseguir la unidad del contenido y de la forma.

En la creación literaria, como en todo, la lógica objetiva de las cosas determina la lógica de las ideas, y no a la inversa. La fuerza del arte auténtico estriba en la representación verídica de la vida. Describiéndola fielmente, el artista, conscientemente o sin saberlo, se apoya en las leyes objetivas de la realidad.

El trabajo del artista presupone una actitud creadora consciente hacia los hechos y hacia el empleo de los medios del arte. Pero esto no contradice el que la creación se subordine a las leyes objetivas del arte. Al contrario: el artista podrá crear obras de arte a condición de que refleje verazmente la realidad, de que sepa responder a las exigencias que imponen las leyes objetivas específicas del arte. Y para eso tiene que estudiar la vida y dominar esas leyes y las de su maestría profesional. Por ejemplo, un pintor no puede sustraerse a las leyes, supongamos, de la perspectiva. En la pintura realista, las medidas y los colores no aparecen de una manera caótica, sino que guardan un orden. Forman un todo unido e interdependiente, ofrecen un cuadro objetivo y veraz del mundo material, multicolor y multiforme. Gracias a las líneas que se reducen en la perspectiva, el pintor transmite la lejanía de los objetos reales y con ayuda de los contrastes de claro y oscuro, su disposición cercana o lejana, etc.

Los métodos y procedimientos merced a los cuales el autor interpreta y representa la realidad se desarrollan históricamente. Se establecieron y pulieron con la práctica secular del arte, y tienen valor de leyes. La perspectiva y composición en la pintura; las formas de expresión épicas, dramáticas y líricas en la literatura; las leyes de la melodía, la armonía e instrumentación en la música, etc., son el fruto de muchos siglos de desarrollo del arte y de la práctica artística basada en el conocimiento y utilización de las leyes del mundo objetivo. El artista siempre se apoya en la experiencia de sus predecesores y enriquece e impulsa esa vivencia en concordancia con el nuevo contenido, producto de la nueva época.

La Estética marxista-leninista enseña que en el arte no se puede ser ingeniero del alma humana sin el dominio de la maestría artística. Y esa maestría no se reduce a la técnica. Supone un conocimiento de la vida y la habilidad de reflejarla profundamente en las imágenes artísticas. Sin embargo, hay entre los artistas quienes piensan que es

suficiente dominar la técnica del arte y que el resto viene por añadidura. O creen, por el contrario, que habiendo una intención interesante, la manera cómo se realiza es cosa secundaria. Lo prueban algunas de las obras presentadas en la Exposición de Arte de la URSS de 1952. El lienzo *Pugachiov*, de Sokolov-Skaliá es muy interesante en cuanto a la intención, pues el artista quiso mostrar que el jefe del levantamiento campesino estaba unido al pueblo. Pero su idea no se plasmó plenamente en el cuadro: falta unidad de composición, la figura de Pugachiov es eclipsada por personajes accesorios y secundarios, y los terratenientes están representados en forma primitiva. Otros cuadros, como *Prueba del acero*, de Danilevski, *Trigo maduro*, de Fattájov, etc., dejan al público indiferente, pues no revelan la psicología de los personajes, caracterizándose por la manera superficial de tratar los temas.

La verdadera obra de arte presenta una total unidad del contenido ideológico y de la forma artística; en ella todos los elementos de la forma corresponden al contenido ideológico. De no existir tal unidad, se altera el realismo, la verdad de la vida.

* * *

El arte soviético es el arte del realismo socialista, producto de una nueva época de la historia de la humanidad marcada por el triunfo de la revolución socialista, la instauración del régimen socialista y la construcción del comunismo en nuestro país. Es una época de gigantesca actividad revolucionaria de las masas populares guiadas por el Partido Comunista, que gracias a la revolución proletaria despertaron a una actividad creadora consciente de alcance histórico universal.

Como los demás elementos de la superestructura socialista, el arte soviético contribuye de manera activa a reafirmar la base socialista. Fiel a la verdad de la vida y a las ideas victoriosas del marxismo-leninismo, inspira a los trabajadores de nuestro país en la lucha por el triunfo del comunismo y toma parte activa, con sus medios específicos, en la educación comunista de las masas.

Bajo la dirección del Partido Comunista, el arte soviético ha obtenido éxitos inmensos y representa una nueva etapa superior del desarrollo artístico de la humanidad. En este

arte, por vez primera en la historia de la creación artística, las amplias masas trabajadoras se representan como los verdaderos artífices de la nueva vida, como los constructores activos del comunismo. El arte soviético pone de relieve en sus imágenes las acciones gloriosas del pueblo, muestra el desarrollo de la conciencia socialista de los soviéticos, de dónde dimanan sus hazañas heroicas. Nuestro arte es optimista por naturaleza. Refleja el régimen social más elevado del mundo, sirve a la causa del comunismo. Trasciende muy lejos de las fronteras de nuestro país, siendo el reflejo del trabajo heroico del pueblo soviético.

El contenido socialista inherente al arte soviético proviene de las nuevas relaciones sociales socialistas, que son relaciones de colaboración y camaradería, de ayuda mutua socialista entre personas liberadas de la explotación.

Desenvolviéndose en el régimen socialista, en el que no hay clases explotadoras ni opresión social o nacional, nuestro arte refleja la unidad política y moral del pueblo, la amistad entre los pueblos, el ardiente patriotismo soviético. No quiere decir esto que en el socialismo el desarrollo del arte transcurra sosegadamente, sin lucha. Se perfecciona en lucha implacable contra la influencia de la cultura reaccionaria burguesa, contra el formalismo, el naturalismo, el nacionalismo, etc. y contra las supervivencias del capitalismo en la conciencia de los soviéticos.

El Partido Comunista educa al pueblo con las mejores obras literarias y artísticas en el espíritu del comunismo y de la lucha sin cuartel contra todas las manifestaciones ideológicas extrañas en todos los terrenos de la vida. Exhorta a los artistas no sólo a estar a la altura de las exigencias del pueblo, sino a impulsarle hacia adelante, poniendo de relieve las mejores cualidades propias de millones de ciudadanos soviéticos. En esta dirección, los artistas han conseguido importantes éxitos. Mas no podemos conformarnos con ello, pues en una serie de sectores de nuestro arte tenemos todavía un serio retraso. Esto se refiere, sobre todo, a los compositores que despliegan su labor en la esfera de formas musicales sintetizadas como la ópera. Hasta en nuestras mejores óperas se describen muy superficialmente los héroes positivos de nuestro tiempo.

Ayudando al partido y al Estado soviético a educar a los trabajadores en el espíritu del comunismo y combatiendo todos los fenómenos negativos de nuestra vida, los artistas

de nuestro país están también llamados a crear obras satíricas de valor. Indica el partido que tenemos necesidad de Gógol y Schedrín soviéticos, que no hay por qué pensar que nuestra realidad no brinda material a la sátira. Todavía persisten en nuestra vida fenómenos sombríos y desagradables, y quedan aún bastantes supervivencias del capitalismo. No hay que olvidar que la propaganda burguesa intenta extender, fomentar y abultar por todos los medios los estados de ánimo insanos y descomponer ideológicamente a los elementos inestables de nuestra sociedad.

Ultimamente, los artistas soviéticos han producido una serie de obras satíricas notables. Figuran entre ellas muchos poemas de Konstantín Símonov y Samuil Marshak; opúsculos de Yaroslav Galán; la pieza *Chacales*, de A. Yakobsón; las caricaturas de los dibujantes Kukriniksi, de B. Efímov y otros. Sin embargo, nuestros escritores, compositores y pintores utilizan todavía poco una arma tan afilada como es la sátira en la educación comunista de los trabajadores y el desenmascaramiento de la reacción imperialista.

Es misión de los artistas soviéticos denunciar a los instigadores de la guerra, consolidar las fuerzas de la paz y la democracia y educar a nuestro pueblo en la fidelidad sin límites a la Patria socialista y al Partido Comunista, infundirle la preocupación por el fortalecimiento de la capacidad defensiva del Estado soviético. Nuestros artistas tienen que asimilar la concepción marxista-leninista del mundo y trabajar incansablemente para elevar su maestría artística.

El Partido Comunista exhorta a elaborar con mayor audacia y hondura las cuestiones de la estética, a luchar contra la influencia nociva de la cultura y el arte burgueses, contra los restos y manifestaciones de formalismo y naturalismo y las opiniones idealistas y vulgarizantes en cuestiones de estética.

Los problemas de la Estética marxista-leninista han de ser necesariamente resueltos mediante el estudio concreto del arte con todas sus particularidades específicas. Es preciso desplegar aún más los debates científicos, la lucha de opiniones, la crítica y autocrítica en cuestiones de estética, a fin de elevarla a la altura de las grandes tareas que se desprenden de la lucha por edificar la sociedad comunista en la URSS.

1953

EL DESARROLLO ASCENDENTE DEL ARTE

¿Existe o no progreso en el arte?

La época en que vivimos se caracteriza particularmente por un avance vertiginoso e incontenible, por las profundísimas transformaciones revolucionarias de la vida social, de la ciencia y la técnica. En las condiciones presentes, en el siglo de transición del capitalismo al comunismo y de las velocidades cósmicas, la marcha ascensional de la historia es tan palmaria que es imposible no darse cuenta de ello.

Y sin embargo... Hay un sector —el de la cultura artística— respecto al cual hasta personas con conocimientos y experiencia de la vida se asombran cuando se habla de desarrollo ascendente. Afirman que "arte y progreso son dos cosas incompatibles". Admiten de uno u otro modo que el arte no permanece estancado, pero se preguntan: ¿cómo se puede hablar de progresión en el desarrollo de la cultura artística cuando hasta hoy seguimos deleitándonos con las obras de Esquilo y Eurípides, de Dante y Shakespeare, de Pushkin y Tolstói, de Diderot y Balzac, pese a que fueron escritas hace tantísimos años? A su entender no existe un criterio objetivo que permita hacerse un juicio sobre el desarrollo ascensional del arte.

Sería ingenuo, por supuesto, pensar que cualquier libro nuevo ha de ser forzosamente mejor que el anterior. En todas las épocas aparecen obras importantes y mediocres, y otras que no tienen ningún valor. También suele suceder que obras que adquirieron notoriedad cuando vieron la luz no soportan después la prueba del tiempo. Las nuevas generaciones apenas les prestan atención, conservando únicamente un interés cognoscitivo histórico. Hay que convenir también que no todo cambio producido en la cultura artística implica el surgimiento de algo superior a lo precedente, es decir, un progreso.

El más somero examen de la historia del arte muestra que en sus diversas etapas se operan cambios que difieren

en cuanto a profundidad, forma, duración y consecuencias. Ahora bien, la historia no es un cúmulo de casualidades. A través de los cambios multiformes se percibe claramente la vinculación interna de los fenómenos estéticos, entre sí y con otros fenómenos sociales y, en definitiva, con las condiciones materiales de la vida social. Y aunque los cambios no son simultáneos en las distintas esferas de la sociedad, es perfectamente posible abarcarlos todos en su unidad, vinculados a todo el curso de la historia.

La relación del desarrollo social y artístico se manifiesta ante todo en la evolución espiritual del hombre, cuya esencia, citando palabras de Marx, no es una abstracción inherente al individuo aislado. En realidad es "el conjunto de las relaciones sociales" [1]. Es precisamente la riqueza espiritual del hombre, sus facultades y potencias creadoras, no sólo en una dirección, sino *en toda su integridad y en todos los aspectos de la vida,* lo que mejor caracteriza el grado de desarrollo socioestético de la sociedad, determinado, en fin de cuentas, por *el modo de producción*[2]. Y el hombre en su integridad, con todas sus relaciones con la realidad, se revela del modo más completo en el arte. En virtud de ello, el arte refleja la sociedad en sus vínculos esenciales de manera sintetizada y polifacética. Pero hay que distinguir bien cómo y en qué se manifiesta el progreso en el arte y de qué modo refleja el progreso social en su desarrollo ascendente.

La incomprensión de la correlación dialéctica entre estos dos aspectos lleva con frecuencia a interpretaciones falsas del progreso del arte, y hasta a negarlo por completo.

Recordemos que en su tiempo Oswald Spengler reducía la historia de la sociedad prácticamente a la historia del arte, cifrando sus esperanzas en el método de "identificación con el objeto" lanzando por la borda la ley objetiva, la relación

---

[1] C. Marx. *Tesis sobre Feuerbach.* C. Marx y F. Engels. *Obras,* t. 3, pág. 3.

[2] De este pensamiento de Marx se desprenden también importantes conclusiones para comprender el progreso social. Juzgamos de sus resultados no por los cambios operados en individuos aislados, sino en todo el pueblo; por el grado en que esos cambios responden a las necesidades candentes del pueblo en una sociedad y en una época dadas. Y es la lucha de masas la que abre el camino al progreso. Esta lucha convierte lo "ideal" en real, la posibilidad histórica en realidad. Por esa razón, empleamos aquí el concepto de "hombre" como concepto genérico, considerando al pueblo la principal fuerza del progreso social y artístico.

de causa a efecto. Hay todavía en nuestros días quienes comparten este punto de vista. Al mismo tiempo, se deja sentir cada vez más claramente otra tendencia a reducir el arte a la vida, identificándolos. Parece a primera vista que ambas nociones son opuestas. Pero, como suele decirse, los extremos se tocan: en un caso y en otro se identifican el ser social y la conciencia social, el objeto y su reflejo artístico. Esto abona el terreno a todo género de teorías subjetivistas "del criterio de valoración del desarrollo social" de acuerdo con el cual todo depende "del punto de vista sobre el objeto".

En realidad, enjuiciamos el progreso de la vida social comprobando los cambios reales que en ella se operan y la orientación de los mismos, además de que la fuerza *decisiva* del desarrollo del arte y del conocimiento artístico no hay que buscarla en la mente de los individuos, sino en las condiciones materiales de su vida.

La experiencia enseña que la valoración del arte en las categorías de "progreso" y "regresión" adquiere particular significación en las épocas llamadas de transición, que marcan el viraje de una formación social a otra. Y no tiene nada de extraño. En este período se exterioriza en la economía el conflicto entre las nuevas fuerzas productivas y las viejas relaciones de producción, que exacerba todas las contradicciones sociales. Es en este período cuando se incrementa en la vida política la actividad de las masas y se crean las nuevas formas sociales, se sientan los cimientos de la nueva superestructura y se acelera el curso del desarrollo social.

Marx subrayaba que al cambiar la base económica de la sociedad, se revoluciona, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura erigida sobre ella [3]. Esta revolución engloba la conciencia social, la cultura y el arte. Surge una nueva concepción del mundo, se eleva la autoconciencia de clase de los grupos sociales, se forma *un nuevo tipo de cultura,* incluida la cultura artística; se establece un nuevo sistema de relaciones estéticas que reemplazan las anteriores, tiene lugar una estimación de valores más profunda y completa, se crean nuevas tradiciones que engarzan la época dada con el desarrollo artístico precedente y posterior, y se ponen en circulación nuevas representaciones morales y estéticas.

[3] Véase C. Marx. *Prefacio a la "Contribución a la crítica de la Economía Política".* C. Marx y F. Engels. *Obras,* t. 13, pág. 7.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que la conciencia refleja siempre los cambios habidos en la base, pero no en todos los casos adecuadamente. Por eso, la revolución en las relaciones económicas puede tener en la estética y en el arte una expresión ilusoria.

Tampoco pueden aceptarse incondicionalmente todos los juicios sobre las épocas anteriores y sobre el arte de otros tiempos. Ya Plejánov decía con razón que los ilustradores apreciaban positivamente sólo aquellos fenómenos estéticos que coincidían con sus representaciones. Y el caso no es único. No son raras las divergencias en el modo de valorar el significado estético de las diferentes épocas, y más todavía de las obras de arte.

No hay que olvidar que, como se expresara Pierre Simon Ballanche, los hombres se encuentran a sí mismos en sus antecesores y en sus descendientes. Generalmente, juzgan el pasado y el futuro situándose en su tiempo, desde el ángulo de sus necesidades y con los conceptos de su siglo, muchas veces de manera limitada, por mera analogía con el pasado, erigiendo sus representaciones estéticas en algo absoluto, en principio eterno.

Mostrando la unidad de lo general y lo histórico en los fenómenos de la vida social y de la cultura, el marxismo no niega todas y cada una de las normas en el arte; rechaza únicamente las normas y modelos *metafísicos* de la "belleza eterna", que ignoran el carácter integral del proceso histórico y la diversidad con que se manifiestan las leyes generales en la vida, en la cultura y en la creación artística.

Cuando Marx escribió que el arte antiguo griego seguía sirviendo en cierto sentido como norma y modelo inalcanzable, lo relacionaba con ciertas formas del desarrollo social, fuera de las cuales el arte de los antiguos griegos hubiera sido imposible. "El encanto que nos inspiran sus obras no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en que florecieron. Al contrario, es el resultado inseparable de las condiciones de inmadurez social en que este arte nació, en que sólo podía nacer, y que no se repetirán jamás"[4].

Si el arte griego antiguo sigue sirviendo en cierto sentido como norma y modelo inalcanzable, débese a que "la

---

[4] C. Marx. *Introducción (De los Manuscritos económicos de 1857-1858)*. C. Marx. y F. Engels. *Obras*, t. 12, págs. 737-738.

infancia del género humano" manifestó aquí toda su magnificencia, a que en la antigua Grecia se produjo un desarrollo más completo y dinámico en todas sus formas sociales. La clave, por consiguiente, no está en el atraso, sino en la inmadurez de las contradicciones antagónicas de clase, que adquieren tanta fuerza en la sociedad feudal y sobre todo en la burguesa, en todas sus esferas, de la base a las formas de la conciencia social, al arte[5].

Ya Hegel señaló la hostilidad de la sociedad burguesa hacia el arte. Y Marx demostró científicamente que la producción capitalista es "hostil a ciertas ramas de la producción intelectual, como el arte y la poesía"[6]. Es así porque la producción capitalista paraliza el desarrollo espiritual del obrero al convertirle en un apéndice de la máquina; condena a la indigencia de espíritu al burgués en la medida en que el ansia de enriquecerse y el afán de ganancias suplantan al resto de sus sentimientos. El capitalismo convierte todo, comprendido el arte, en mercancía. Todos los triunfos del arte —en la prosa, particularmente en la novela, en la pintura, la música, etc.— se deben a la lucha contra la esencia antiestética de las relaciones burguesas y contra el poder omnímodo del dinero. Por eso, el "impúber" mundo antiguo, en el que el objetivo de la producción era el hombre, aparece mucho más elevado que el burgués, en el cual la producción es el objetivo del hombre, y la riqueza, la finalidad de la producción.

La significación relativa de las distintas épocas históricas y, en cierto sentido, de formaciones enteras para el desarrollo del arte dependen del grado en que las relaciones sociales de estas formaciones y épocas manifiesten lo humano en el hombre, de que favorezcan (y si favorecen, en qué medida) las aspiraciones humanistas del arte, de cuál sea la participación del pueblo en la creación de la cultura artística y del grado en qué sus valores pertenecen al pueblo. Estas circunstancias no pueden dejar de manifestarse en el valor estético relativo de los fenómenos artísticos de las distintas épocas, y, en los límites de cada época, de las diversas corrientes y escuelas y de los artistas; en el carácter

---

[5] Véase M. Lifshits. Prólogo de la recopilación *C. Marx, F. Engels y el arte*, ed. en ruso, *Iskusstvo*, Moscú, 1957, págs. XXIII-XXIV.

[6] C. Marx. *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*. C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. 26, parte I, pág. 280.

de su arte y en su esencia ideoestética, en su modo de captar la verdad de la vida y las necesidades apremiantes del desarrollo social.

En ligazón con esto, adquiere una importancia excepcional en la sociología,así como en la teoría del arte, la cuestión de la relación que guarda el progreso histórico universal con el de cada sociedad en su conjunto y, concretamente, con su desarrollo artístico.

La historia mundial del arte es un continuo enriquecimiento de la humanidad con nuevos valores artísticos que, al reflejar verazmente su época, adquieren una significación histórica universal realmente imperecedera. Las obras relevantes de épocas pretéritas influyen de modo sensible en la mente, en los sentimientos y en la voluntad de las nuevas generaciones, suscitan en ellas un vivo interés, asociaciones y emociones poéticas. Las nuevas obras de arte no anulan ni reemplazan a las creadas en épocas anteriores.

"El hombre —decía Marx— no puede volver a ser niño sin caer en la infancia. Pero ¿acaso no le causa gozo la ingenuidad del niño, y no debe esforzarse, a un nivel más elevado, en reproducir su sinceridad? ¿Acaso no revive en cada época, en la naturaleza del niño, su propio carácter en su verdad natural?"[7]. Esta analogía ayuda mucho a comprender la esencia de la cuestión: que las grandes obras de arte viven eternamente como creaciones originales del genio humano.

Otra es la situación de la ciencia, en la que todos los descubrimientos anteriores se insertan en el conjunto de conocimientos modernos que los "absorben". Por ello, en la ciencia no hay necesidad de volver a cada instante a sus orígenes y fundamentos, a las conquistas de épocas pasadas. Pero hay otra circunstancia importante: si al estudiar fenómenos similares los científicos pueden llegar cada uno por su lado a las mismas fórmulas y conclusiones, el arte auténtico no admite la impersonalidad, aparte de que la imagen artística pierde su concreción y se convierte en un esquema cuando lo típico se presenta como algo abstracto y general, al margen de lo particular e individual.

Ahora bien, al estudiar la evolución del arte no se puede prescindir de ningún modo de la experiencia artística de

---

[7] C. Marx. *Introducción (De los Manuscritos económicos de 1857-1858)*, ed. citada, pág. 737.

otros tiempos. Gorki tenía toda la razón cuando escribía que "casi siempre, todo libro de un nuevo autor se halla íntimamente vinculado a obras anteriores, y en cada libro nuevo hay elementos de lo viejo. No puede ser de otro modo, ya que el desarrollo del espíritu presenta una línea ininterrumpida, y todos los escritores están subordinados a la ley de la herencia. Stendhal, Balzac, Flaubert y Maupassant no se concebirían los unos sin los otros..." [8].

Así es, realmente. Cuando irrumpe en el mundo del arte, todo artista encuentra ya una cultura material y espiritual más o menos hecha, cierto "material" de reflexión con el que no puede dejar de contar, con determinadas ideas sobre lo bello y no bello y con unos gustos artísticos. Condorcet habló incluso en su tiempo de leyes del gusto artístico, si bien es cierto que las comprendía tergiversadamente. Pero hay que admitir que los gustos artísticos expresados claramente en la sociedad, la capacidad emocional de comprender y sentir lo bello en la naturaleza, en la sociedad y en las obras de arte no puede dejar de influir en el desarrollo y configuración del conjunto del arte. Esto es así cuando el artista rompe "la barrera" de las formas tradicionales del pensamiento artístico y de la percepción estética y cuando las sigue, aunque sea inconscientemente. Y a propósito de esto importa señalar que el público para el arte, la capacidad de emoción estética y el gusto artístico de las gentes se educan y forman no sólo con la creación artística y el arte, sino por toda la vida y las condiciones sociales.

Dicho de otro modo: la práctica artística —de creación artística y desarrollo ideoestético de los individuos— aún siendo específica en cuanto a sus tareas, carácter y formas, está indefectiblemente ligada a las demás formas de la práctica humana, a todos los aspectos de la vida social. Por eso la política, la filosofía y la moral no son en el arte cosas extraestéticas, como afirman los teóricos que tratan de separar el arte de las ideas políticas, éticas y filosóficas progresistas. Sucede precisamente lo contrario: que las ideas éticas, políticas y filosóficas adquieren en el arte una significación específica, estética, porque se entretejen en la trama artística, pasando ya por el crisol de la conciencia

---

[8] *Gorki acerca del arte*. Recopilación de artículos y fragmentos, ed. en ruso, Moscú-Leningrado, 1940, págs. 150-151.

estética del hombre, por su esfera emocional. Quiere decirse que el arte está vinculado a la vida y a sus leyes sociales de manera directa y a través de otras formas de conciencia social, las cuales, dicho sea de paso, ponen forzosamente su sello en todos los valores estéticos creados por el pueblo y por los artistas de talento. En el curso del desarrollo histórico se perfeccionan y profundizan los vínculos del arte con la ciencia, la moral y la filosofía, enriqueciendo el universo espiritual de los hombres y su práctica.

Es cierto que existen formas de la conciencia social que paralizan el desarrollo del pensamiento artístico, por ejemplo, la religión, que trata de llevar el arte "a las alturas celestes" y despojarle de su contenido vivo "terrenal". Y si la *Trinidad* de Rubliov, y *Jesucristo apareciéndose al pueblo,* de A. Ivanov, siguen hoy conmoviéndonos, si esos cuadros causan intensa emoción, no se debe a su tema religioso, sino a que artistas geniales consiguieron, conforme al peculiar talento de cada uno y a su percepción del mundo, mostrar, aunque fuese en una envoltura religiosa, la vida real y la grandeza del alma humana.

No puede negarse, evidentemente, la ligazón del arte con la religión en las etapas tempranas de la sociedad humana. El desarrollo de las fuerzas productivas era tal que el hombre no podía en ese tiempo formarse un juicio del mundo sin recurrir a "aditamentos extraños". Pero tampoco es justo pensar que son idénticas la asimilación religiosa y artística de la realidad. La religión brota siempre de *la ignorancia,* mientras que el arte se desarrolla gracias *al saber* y se perfecciona a medida que el hombre ahonda en el conocimiento del mundo objetivo. Si nos remitimos a la historia del arte, es fácil advertir las acusadas diferencias, que saltan inmediatamente a la vista, entre el mito religioso y el cuento mágico, y todavía más el cuento costumbrista del período de descomposición del régimen gentilicio. En las etapas más tempranas de la cultura es más difícil distinguir el cuento del mito, ya que entonces toda generalización tenía un carácter mitológico. Pero eso no puede servir de argumento a favor de la semejanza de la asimilación artística y religiosa de la realidad, por cuanto que la mitología sincrética primitiva no surgió del misticismo, sino de la explicación primitiva, ingenua de la realidad.

En la Antigüedad, la mitología favoreció el desarrollo del arte en la medida en que las leyendas y los mitos eran

síntesis artísticas desprovistas de los elementos dogmáticos propios de la religión. Tampoco hay duda de que la cultura artística europea se desarrolló en la Edad Media bajo la influencia del cristianismo, ni de que la adopción del cristianismo por la antigua Rusia fuese un hecho progresista. Pero no es menos evidente que en estos casos lo que favoreció el progreso de la creación artística no fue la religión en sí, sino las influencias culturales que acompañaron a la religión cristiana. En lo que se refiere a los dogmas religiosos y al ascetismo, fueron una traba para el florecimiento del arte.

El misticismo no absorbió nunca el arte, ni siquiera en la Edad Media, cuando la religión se revestía con particular empeño con las vestiduras del arte, con el propósito de ponerlo a su servicio. Aunque los himnos y salmos, visiones y otros géneros del medioevo originariamente estaban vinculados a la religión, utilizaban ampliamente el folklore, en el que eran muy fuertes las representaciones anteriores del cristianismo. La épica popular, la lírica cortesana y la novela, la arquitectura civil y muchos tipos del arte aplicado tenían en la Edad Media una vida autónoma.

El arte realmente grande y veraz no descarta la fantasía, por supuesto. No es la reproducción pura y simple de los diversos hechos de la vida. Es siempre una *síntesis* de los fenómenos vitales, y por eso no es ajeno a la exageración de la imagen artística, a lo grotesco y a los símbolos, si eso ayuda a reproducir verazmente la realidad. La forma de la imagen artística puede ser convencional, fantástica; pero, en cualquier caso, la base y esencia de la verdad artística es indudablemente la interpretación de la verdad de la vida en sus nexos y relaciones esenciales. Y de ello es fácil convencerse (si la cuestión se aborda sin prevenciones) cuando se examina la historia del arte.

En su movimiento ascendente, el arte se despoja continuamente de todos los estratos que alteran el cuadro real del mundo objetivo, gracias a lo cual puede revelar de forma cada vez más profunda el universo espiritual del hombre, fortaleciendo en las gentes la confianza en sus fuerzas creadoras[9]. La religión, como cualquier tendencia

---

[9] Los partidarios del "realismo sin riberas", o lo que es igual, del "realismo abstracto", enclaustran toda la historia del arte hasta llegar al siglo XX en los angostos marcos del naturalismo ("ilusionismo"). Atribuyen

irracionalista en el arte, dificulta el conocimiento artístico figurativo de la realidad, impide reproducir en toda su belleza y plenitud el avance de las masas hacia la libertad, y comprender y explicar la vida y los nuevos fenómenos que en ella surgen y se afianzan. Estas excrecencias morbosas del árbol del conocimiento artístico tienen sus raíces y, una vez que brotan, forman su tradición. El arte al desarrollarse rompe los vínculos con esas tradiciones que son un obstáculo para la asimilación artística del mundo objetivo. Pero no desdeña, ni mucho menos, todas las tradiciones. Asimila cuidadosamente lo anteriormente acumulado y lo que contribuye a hacer en la vida nuevos descubrimientos. Avanza a base de esta experiencia artística, enriqueciendo con sentido innovador las tradiciones clásicas y creando nuevas formas artísticas.

Es notorio que los nuevos fenómenos y temas sociales plantean ante el artista nuevas tareas en lo que concierne a las formas. En la época clásica de la antigua Grecia, la epopeya heroica —género predominante del período arcaico— es sustituida por el drama. Este marca la transición de la creación colectiva a la literatura y supera el carácter "estático" y "descriptivo" inherente a la épica, empalmando los acontecimientos en la acción acabada, centrándolos en torno al conflicto principal. Este es ya un nuevo tipo de pensamiento artístico figurativo que tiene su forma de género, composición y estilo.

Posteriormente vemos cómo el drama, de un lado, se aparta cada vez más de la acción ritualista (antigua Grecia) y ya no extrae el material de los ritos, sino de la prosa narrativa, conservando, sin embargo, en todas las circuns-

---

a Balzac "el papel supremo" en el desarrollo del "ilusionismo" artístico y proclaman soberanos del pensamiento del siglo XX a quienes habiendo superado el "ilusionismo" crean obras exclusivamente a base de su imaginación exuberante, de modo arbitrario, por intuición, deformando las representaciones vivas y tratando de que no quede en el arte indicio de vida. A esto se le da el nombre de "escalada a las cimas del realismo". En el pasado, el artista tendía a reproducir las formas de la vida en el arte; ahora el arte está llamado, por lo visto, a crear una realidad especial como se le antoje al artista.

Estos teóricos estiman que los principios del conocimiento artístico y el método de creación no son resultado del reflejo de la realidad, sino de la fantasía arbitraria del artista, sin relación con la realidad. No distinguen el convencionalismo realista del que aleja al artista de la realidad, convirtiéndose en un caprichoso juego mental. Es indudable que semejante idea de la creación artística falsea la verdadera historia del arte.

tancias, el carácter de espectáculo (Edad Media), mientras no entra definitivamente en la literatura. De otro lado, va modificándose paulatinamente en el drama la propia forma de manifestación del conflicto: en la antigua Grecia la acción dramática la mueve el destino; en la época del Renacimiento aparece por vez primera el "Tiempo" como percepción histórica de los acontecimientos; en el siglo XVII se presta cada vez más atención en el drama al "alma humana", y en escena del teatro de la Ilustración del siglo XVIII domina por completo el drama pequeñoburgués, que representa el "medio", la vida del tercer estado (en el propio sentido de la palabra puede hablarse de drama desde los tiempos de la Ilustración, cuando desaparecen los límites tajantes entre la tragedia y la comedia), etc.

El perfeccionamiento del conocimiento artístico-figurativo de la realidad es uno de los rasgos característicos del desarrollo ascendente de la cultura artística, en el curso del cual se perfecciona el método de creación y los procedimientos y medios de elaborar el "material" empleado por el artista. Al mismo tiempo, se profundizan y ensanchan las posibilidades de reflejar artísticamente la realidad, si hablamos de la línea general de desarrollo artístico de la humanidad.

Por último, el arte no puede estancarse porque, aparte de lo que queda dicho, con el progreso cultural de la sociedad se pulen y desarrollan el sentido estético y los gustos artísticos, es decir, *el propio pueblo,* sujeto del arte, *crece desde el punto de vista estético,* enriquece su universo espiritual y su conciencia. Esta es una premisa necesaria y, al mismo tiempo, el resultado del progreso histórico del arte.

En suma, *de época en época se amplían las posibilidades históricas del conocimiento artístico figurativo de la realidad* y la participación del *pueblo* en el desarrollo del arte, crece la importancia de la cultura artística en la vida de la sociedad.

Hubo en la historia condiciones más o menos favorables, y hasta totalmente desfavorables, para el desarrollo artístico y la educación estética de los individuos. Pero no se produjeron ni se producen interrupciones totales en el movimiento ascendente del arte. El pensamiento artístico jamás se agotó.

Incluso en la Edad Media, que parecía a los ilustradores del siglo XVIII una época de total "barbarie" e "ignorancia", el arte no detuvo su marcha, aportando nuevos descubrimientos y conquistas. Basta mencionar las catedra-

les góticas de Reims, Chartres, Amiens y París, de Estrasburgo, Friburgo y Colonia; las mezquitas de El Cairo, Bujará y Samarcanda; los palacios de la España musulmana; el Kremlin de Moscú y el templo de Echmiadzín; la *Canción de Roldán* y la leyenda de *Tristán e Iseo;* los notables frescos y esculturas que decoran los templos; la polifonía y otros brotes de la nueva cultura musical, así como la literatura de las ciudades, que a partir del siglo XIII marca en Europa Occidental la pauta del desarrollo del arte. Tampoco se rompieron en la Edad Media los lazos con la evolución anterior, en particular, con la cultura antigua. San Agustín no rechazó todo lo creado en la Antigüedad; su continuador Alcuin se entusiasmaba con Virgilio y con la poesía antigua, y Abelard, con Ovidio y Horacio. Pese a la agobiante dictadura de la Iglesia, la Antigüedad se dejaba sentir en la filosofía, en la literatura y el arte. Y de ella se aprendía, aunque a la manera medieval. La estudiaban,y algunos de sus elementos fueron impulsados por los artistas avanzados de aquel tiempo, desbrozando así el camino al arte del Renacimiento.

El nexo objetivo históricamente regular que une las diversas etapas del desarrollo del arte no ofrece dudas. El problema radica en la índole de esa conexión.

En los trabajos filosóficos y de historia del arte se tropieza con frecuencia con los dos extremos: se observa,por un lado,el intento de quebrar la cadena única del desarrollo del arte, y, por otro, la tendencia a presentar su historia como evolución rítmica de los fenómenos estéticos, que transcurre sin lucha entre las diversas tendencias sociales y clasistas en la sociedad dividida en clases, sin contradicciones ni saltos. La fórmula sería: o "avance paulatino", o "salto". Si traducimos estas abstracciones al lenguaje de la historia del arte habría que admitir, contra la evidencia de los hechos, que el arte del Renacimiento se distingue poco del de la Edad Media, o dar al olvido la lucha de las fuerzas en pugna, de lo viejo y lo nuevo, tanto en el arte medieval como en el renacentista. Del hecho que en el desarrollo artístico de la humanidad tengan tanta importancia el enlace de los fenómenos estéticos, la interacción de las tradiciones y la innovación, no se desprende en absoluto la negación de los saltos y contradicciones en el arte, los escollos y dificultades, los movimientos parciales, unas veces de avance y otras de retroceso.

Es sabido que la dialéctica marxista admite (en plena concordancia con los hechos) que la nueva calidad toma diversas formas; que aparece no sólo mediante "el estallido", "de golpe", sino como resultado de una "acumulación" gradual en la nueva calidad y de desaparición de la vieja. Pero tratándose del paso de los cambios cuantitativos a cualitativos mediante la formación gradual de la nueva calidad, la dialéctica marxista obliga a comprender el complejo carácter de este paso gradual, o sea, a distinguir los saltos pequeños de los grandes, considerando los últimos el resultado de *todo el desarrollo histórico.*

Quiere decirse que siendo el resultado de la formación gradual de la nueva calidad, el salto no puede interpretarse como el surgimiento mecánico de lo nuevo contenido en lo viejo, su "desenvolvimiento" y extensión. En este caso se opera un cambio de estructura, surge y se afirma lo nuevo, se perfecciona y ahonda su contenido.

En la vida social hay virajes que corresponden a la transición de una época a otra. Hay también grandes virajes (eras) de la historia humana como son el paso de la sociedad primitiva a la sociedad dividida en clases, y de ésta a la sociedad comunista sin clases. Esto lleva aparejadas profundísimas modificaciones en la esfera de la cultura artística, que se diferencian substancialmente de los cambios que tienen lugar en el marco de una época dada.

Vemos que el arte del Renacimiento europeo al que acabamos de referirnos es el resultado regular del desarrollo económico, político y cultural precedente. Su origen hay que buscarlo en las ciudades italianas donde florecían la artesanía y el comercio, en las ciudades que, habiendo expulsado a los aristócratas o desalojado al menos de su administración, supieron convertirse, ya en la Edad Media, en focos del librepensamiento, de toda clase de doctrinas "herejes" dirigidas contra el ascetismo y el dogmatismo, en centros de los que salieron infinidad de obras anticlericales. Pero el paso a la cultura renacentista no es la evolución pura y simple de la cultura medieval. ¡Nada de eso! Fue una auténtica revolución en el desarrollo de la cultura espiritual, que marca la ruptura con el medievo y sus ideas imperantes. La cultura del Renacimiento descorrió el velo de un nuevo tiempo. Fue el germen, el punto de arranque del desenvolvimiento artístico contemporáneo. Sacudiéndose el yugo espiritual de la Iglesia y la concepción clerical-feudal del

mundo, abrió al arte la senda de la belleza de la vida real y del hombre real. Renovó *las bases ideológicas* del arte, afirmando el pensamiento libre, lleno de vida, y el espíritu del humanismo. Cambió totalmente todas las nociones y normas establecidas a base de la prolongada tradición medieval y la presión de la dictadura de la Iglesia. Ahuyentando los fantasmas del medievo, el arte del Renacimiento superó igualmente las *formas* estereotipadas de la conciencia artística de la Edad Media, dando paso al realismo como método consciente de creación de los artistas, como tendencia determinante del desarrollo artístico de la época (con toda la complejidad de fenómenos estéticos y variedades ideosociales del humanismo).

Más profundos aún fueron los cambios, que no se habían dado ni podían darse en la historia anterior, que entrañó la Gran Revolución Socialista de Octubre en todos los campos de la vida social y, naturalmente, en la cultura artística.

Con esta revolución se inicia la verdadera incorporación del pueblo a la labor creadora activa, y la división del trabajo se desembaraza por completo de las secuelas sociales de clase que paralizan el desarrollo espiritual estético del individuo. El nuevo arte comunista posee su método e ideal estético y no se forma por generación espontánea, como era el caso de la cultura artística de épocas pasadas. Se crea de manera consciente y planeada. El fin de la espontaneidad en el desarrollo de la vida social inicia también la era de la auténtica libertad en la creación artística, garantiza su pleno florecimiento. La formación comunista presupone no sólo una cultura artística nueva por su calidad, sino, además, un nuevo tipo de desarrollo social y artístico sin contradicciones ni desarmonías antagónicas.

La filosofía marxista-leninista no reduce el problema del desarrollo ascendente de la sociedad y del conocimiento a la transformación de los cambios cuantitativos en cualitativos. Es cierto que en algunos manuales, esta transición se interpreta desligada de la ley de la unidad y lucha de los contrarios, pero eso es simplificar las cosas. La filosofía marxista considera el movimiento ascendente, el progreso de la sociedad, desde el ángulo de *todas las leyes* de la dialéctica materialista. Tiene en cuenta la ley de la negación de la negación, que por largo tiempo desconocieron muchos filósofos en nuestro país. Ahora se habla de ella en todos los

manuales de filosofía, pero es de lamentar que se haga a veces de manera unilateral, velando aspectos como la repetición, a alturas superiores, de ciertas particularidades o rasgos propios de escalones ya andados. Estos aspectos son muy importantes, por cuanto que la vuelta parcial al estado precedente —a un nivel superior— es una de las formas de desarrollo progresivo. Si la reiteración fuese completa, nada nuevo surgiría ni en la vida ni en el arte.

En la historia del arte, como en todo, no hemos de ver simplemente el crecimiento cuantitativo continuo de valores, sino el complejo y específico proceso dialéctico del desenvolvimiento artístico, la línea de continuidad, el enriquecimiento y evolución ulteriores de las tradiciones. Proceso que supone la aparición y perfeccionamiento de lo nuevo, el movimiento ascensional en forma de espiral, y no el ascenso regular rectilíneo, sin saltos ni contradicciones, sin lucha de las fuerzas y tendencias contrarias.

Se dice, y con razón, que el desarrollo progresivo es inconcebible sin cambios, pero en la vida social no todo cambio implica progreso y la historia también conoce cambios regresivos [10]. No hay razón para identificar conceptos como "cambio" y "desarrollo", "desarrollo" y "progreso", lo que lamentablemente se produce todavía en trabajos de divulgación y también en los de investigación científica. Es sabido que en el desarrollo siempre surge algo nuevo, pero eso nuevo no presenta siempre una estructura superior, más perfecta.

Los cambios en la vida social que entrañan, en fin de cuentas, la aparición y el perfeccionamiento de una nueva calidad, el desarrollo de lo inferior a lo superior y que tiene sus fases, estadios y etapas, surgen en el curso del desenvolvimiento histórico de la sociedad en virtud de causas internas no por voluntad de los individuos, sino obedeciendo a leyes. Pero, al mismo tiempo, no hay aquí fatalismo. La historia la hacen los hombres superando obstáculos, encontrando en la vida diversos caminos, formas y posibilidades de avance. Y depende de *la lucha de las fuerzas sociales, de las clases,* cuáles de estas tendencias y posibilidades

---

[10] Véase al respecto Y. Frántsev. *Teoría del progreso e ideal social.* Recopilación: *El porvenir que espera la humanidad,* Praga, 1964, págs. 303-314. E. Zhúkov. *El concepto de progreso en la historia universal.* Boletín de la Academia de Ciencias de la URSS, 1961, № 4, págs. 17-18.

se impondrán, qué forma de movimiento triunfará. De aquí que haya desarrollo social progresista allí donde el pueblo, las masas, las clases, transforman la realidad actuando en un determinado *medio condicionado* por las relaciones reales existentes.

Indiquemos que los teóricos que abogan por el voluntarismo en la vida social se remiten con preferencia al arte, a la psicología y a la ciencia, o sea, a las esferas de la vida social en las que en la actividad de los hombres se manifiesta con particular evidencia el principio creador. Abultan y falsean por todos los medios el papel de las fuerzas e impulsos ideales, dejando sin respuesta la cuestión de qué es lo que incita y determina estas fuerzas e impulsos y cuáles son los "mecanismos" de su influencia en la sociedad. No admiten que los fenómenos espirituales son condicionados por la vida material de los hombres, y cuando hablan de interacción de los factores materiales y espirituales, meten en el mismo saco lo incidental y lo necesario, lo esencial y lo inesencial, lo principal y lo secundario.

Sería un gran error no darse cuenta de que el arte no es un valor artístico en sí, encerrado en sí mismo. No se reduce a la "sabiduría erudita" y a la herencia "libresca". Se nutre de la savia de la vida y crece en su terreno. Pero, los fenómenos de la vida son de orden muy diverso, y todo artista tiene gran posibilidad de opción, conforme a sus propósitos y talento peculiar. Máxime cuando no refleja la vida y los acontecimientos imparcialmente, cuando su vivencia entra necesariamente en el propio proceso de conocimiento de la realidad. Por eso, apoyándose en la experiencia precedente, los verdaderos artistas, incluso cuando describen fenómenos análogos de la vida, crean siempre algo suyo, original. En el arte,los caminos que llevan a la verdad son muy diversos.

Ahora bien, el que las obras de arte sean originales e irrepetibles no quiere decir en modo alguno que no sean comparables.

Una misma época plantea a los artistas que viven en una sociedad dada muchas tareas y problemas comunes. De ello se deduce cierta unidad de tendencias que se observa en los diversos artistas de cada época y que distingue las obras de esa época de las demás. Es notorio que *en condiciones históricas similares* se producen en los distintos pueblos fenómenos estéticos, formas y géneros artísticos análogos (la

tragedia y la comedia se desarrollan sobre todo en las llamadas épocas cruciales).

En el arte también existe entre las épocas una línea de continuidad. Por ejemplo, una vez que surge, cada forma de género crea sus tradiciones en la problemática, en los principios del conocimiento artístico de la realidad y en la estructuración de las obras. A través de los rasgos irrepetibles de los estilos personales de los artistas se trasluce siempre algo general, se manifiesta cierta reiteración de géneros, principios creativos y tendencias ideológicas y artísticas.

Sin embargo, esta reiteración de principios creativos, géneros y formas en los diferentes estadios del desarrollo social no es en absoluto la simple vuelta a lo que se conoce, al pasado. La cuestión no radica únicamente en que los estilos, géneros y formas sean reiterables, y las obras concretas realizadas en esos estilos, géneros y formas, irrepetibles en diferentes épocas. Lo esencial es que el propio desarrollo artístico transcurre, por decirlo así, en espiral: cada nueva etapa del arte reproduce, o "repite", los principios creativos, los estilos, géneros, etc., de la etapa precedente, pero ya de otro modo, sobre una base superior; los modifica y renueva. Esto permitió decir a Alexandr Herzen que la pintura italiana del Renacimiento "aparentemente había vuelto al antiguo ideal de la belleza, pero fue un gran paso adelante: en el nuevo ideal brillaba otra hondura, otro pensamiento..." [11].

Exactamente lo mismo se observa en la historia de los diferentes géneros y formas del arte. Cuando León Tolstói preparaba *La Guerra y la Paz* dijo que estaba escribiendo "una epopeya en el espíritu de *La Iliada*". Pero no era una vuelta atrás, a los principios artísticos de "la infancia del género humano". La epopeya de Tolstói asimiló las conquistas de la nueva etapa de desarrollo artístico y, ante todo, la experiencia de la novelística del siglo XIX con su "evolución" de caracteres que el escritor comprendió perfectamente. Por cierto que aunque la epopeya aparece hoy a menudo en la forma de composición y estilística de la novela, sería equivocado desconocer el carácter específico de estos géneros: la novela muestra el proceso de formación

---

[11] A. Herzen. *Obras Completas* en treinta volúmenes, ed. en ruso, Moscú, 1954, t. III, pág. 35.

del personaje o de los personajes en la diversidad de relaciones con la sociedad, mientras que la epopeya muestra el pueblo, la formación de la propia sociedad en los períodos más complejos de la historia, sobre todo en los cruciales.

Citemos otro ejemplo. En el decenio del 90 del siglo pasado, Máximo Gorki representó la vida de los "fondos del pueblo", su dura suerte en el régimen de explotación, continuando así las tradiciones gloriosas de los artistas demócratas de los años 1860-1870. Mas eso no significó volver a lo que hicieron Uspenski, Pomialovski y Reshétnikov. Máximo Gorki presenta a la gente del pueblo no sólo de manera más profunda y completa, sino, además, con otro criterio ideológico y artístico. Rompe el estrecho horizonte del costumbrismo y centra su atención *en el rico universo espiritual* de los vagabundos y peones de las fábricas, en sus deseos de cambiar de vida y en la protesta latente contra la injusticia social. Y aunque en estas búsquedas de las gentes de los "fondos sociales" no está todo claro ni mucho menos, alienta en ellas el ansia invencible de una vida nueva y dichosa.

Esto significó un paso adelante en el desarrollo de la literatura rusa y universal. Gorki fue el primero en asimilar y reconsiderar la experiencia artística precedente desde el punto de vista del proletariado revolucionario, en anunciar la cultura comunista. Antes que ningún otro, vislumbró el heroísmo de la vida de la clase obrera, transformándose en un ferviente cantor del socialismo.

Y la cuestión no estriba en que hiciese de la clase obrera su héroe principal. Anteriormente se habían escrito obras que hablaban de la penosa suerte del proletariado y de su lucha por derechos sociales. Basta indicar *Los Miserables*, de Victor Hugo, o *Germinal*, de Emilio Zola. Lo esencial es que en Gorki están ausentes las ilusiones que contradicen la dialéctica de la vida social. Mientras Victor Hugo confía en el perfeccionamiento moral del individuo, Gorki comprende y demuestra con claridad que la verdadera emancipación del individuo sólo es posible gracias a la lucha revolucionaria. Si cuando Zola explica los caracteres, los héroes y su conducta se siente la influencia del determinismo biológico, Gorki no se conformó con describir el "medio" y analizar el individuo como producto de determinadas relaciones sociales. El expuso los cambios operados en las condiciones sociales gracias a los hombres y a su enérgica lucha contra el

mundo del mal y de la opresión. Tampoco se limita Gorki a hablar de aquello que inspira lástima y compasión del pobre. En sus obras, el proletariado no es simplemente una víctima, una clase que sufre. Es el mensajero del nuevo humanismo socialista.

La novedad de la producción gorkiana la sintieron enseguida, apreciándola en su justo valor, todos los que estaban interesados en el progreso social y artístico. "Es difícil describir —recuerda Stefan Zweig— con qué fuerza espontánea conmovieron a Europa ya las primeras obras de Gorki". Si en Dostoyevski, Tolstói y Turguénev "la vida rusa se situaba todavía en la esfera espiritual, y la penosa sensación de la propia "dimensión", del desdoblamiento y del trágico convencimiento del viraje que se aproximaba en la historia mundial eran temores de la conciencia inquieta", en Gorki "el hombre ruso no aparece en espíritu, sino en carne y hueso; no es el ser solitario, ignorado y anónimo, sino la masa humana que devino una realidad indiscutible" [12].

Haciendo suyo todo lo valioso anteriormente creado, el arte no se satisface jamás con el pasado. Avanza de uno u otro modo hacia nuevas conquistas, siempre que se considere el arte de los diversos pueblos, países y continentes y las obras de los artistas concretos no de una manera aislada, sino vinculados a la marcha general de la historia, no sólo desde el ángulo de su interacción externa, sino desde el punto de vista del desarrollo histórico universal de la cultura artística.

Al pasar la humanidad del régimen de la comunidad primitiva, que desconocía la diferenciación por países, a la sociedad dividida en clases, el arte refleja siempre a su manera el modo de vida del pueblo que lo crea. Y cada pueblo, grande o pequeño, aporta su contribución al acervo de la cultura artística mundial y la enriquece.

No obstante, en el arte, como en las demás esferas de la vida, el progreso transcurre de modo *contradictorio*, y a veces por caminos sinuosos. Los fundadores del marxismo señalaron ya que en este orden no existe la acción automática del factor económico; que ciertos períodos del progreso del arte no corresponden proporcionalmente al desarrollo económico de la sociedad.

[12] S. Zweig. *Obras* en siete volúmenes, ed. en ruso, *Pravda*, Moscú, 1953, t. VII, págs. 355-356.

En la primera mitad y mediados del siglo XIX, Rusia era económicamente atrasada, débil; pero en ese tiempo se observó un vuelo sorprendente de su cultura artística. Nacida de las profundas contradicciones económicas y de clase de la Rusia de la servidumbre y siendo el reflejo de la protesta revolucionaria de las masas contra la autocracia y los terratenientes, la literatura rusa del siglo XIX, personificada en sus mejores hombres, tuvo un alcance universal y despierta hasta nuestros días la admiración de la humanidad.

En el aspecto económico-social, Alemania sufrió un colapso en el siglo XVIII, pero en el campo de la filosofía y del arte alcanzó en esa época un gran florecimiento. Dio al mundo Goethe y Schiller, Kant, Fichte y Hegel. No en vano se llamó a la Alemania de entonces "el país de los filósofos y los poetas".

En una misma época, los pueblos pueden diferenciarse substancialmente entre sí en cuanto al grado de madurez de sus respectivas culturas artísticas. Es así porque en la sociedad dividida en clases antagónicas el progreso histórico se opera de manera *desigual*. Y esa desigualdad agrava los conflictos sociales ligados a sus principales contradicciones, complicando el cuadro, ya complejo de por sí, del desarrollo artístico de la humanidad. Y cuando emprenden la construcción del socialismo, que por primera vez en la historia asegura el desarrollo planificado de la sociedad, de su economía y de su cultura, los pueblos han de partir de niveles socioeconómicos y culturales distintos, lo que por cierto tiempo pone su sello en el arte.

Por último, el tortuoso avance histórico del arte refleja la desigualdad en la evolución de las diferentes esferas y aspectos de la vida intelectual de los pueblos, de los diversos elementos, tipos y formas de su cultura artística. Hay que decir que en la historia del arte no sólo hay adquisiciones. También se registran ciertas pérdidas. La época del Renacimiento perdió la ingenuidad de la época de los antiguos griegos, y el clasicismo, cuyos rasgos principales tuvieron su más alta expresión en el siglo XVII en Francia, en relación con el Renacimiento "exprimió" la sensibilidad, perdió integridad y la grandiosidad de los caracteres, pero alcanzó mayor profundidad en el conocimiento de los problemas de la "sociedad civil". El arte de la época de la Ilustración, impregnado de grandes ideas cívicas, no estaba

exento de esquematismo racionalista en el conocimiento de los caracteres.

Podríamos seguir citando ejemplos de este tipo, pero lo dicho es suficiente para que quede claro cómo se plantea el problema cuando se trata de comprender las transiciones y conexiones del proceso único de desenvolvimiento del arte.

Los intentos de presentar la historia del arte como un ascenso en línea recta, sin dificultades, contradicciones ni pérdidas, llevan a tergiversarla. Quienes comparten esta opinión no quieren darse cuenta de que las corrientes antirrealistas —el abstraccionismo, el cubismo y demás "ismos" de ese género— alejan el pensamiento artístico del desarrollo progresivo y dificultan el avance del arte. Los apologistas del "modernismo", que a su entender representa un paso adelante en la evolución artística de la humanidad, pretenden, por supuesto, que es una innovación estética. En realidad, es el estribillo de las viejas teorías de "la corriente única", es caer en la idea de que el arte se sitúa al margen de las clases y de la historia.

Enfocada así la cuestión, resulta que la historia de la sociedad dividida en clases antagónicas no conoció fenómenos de crisis en el arte y que la cultura artística socialista debe "integrar" todos los elementos del pasado y del presente. No hace falta selección alguna. Todo el que piense que la cultura del pasado hay que asimilarla *con espíritu crítico* es un retrógrado incorregible que no tiene nada que hacer en el templo del arte. Sin embargo, la cultura proletaria difiere en forma tal de la burguesa que llevó a Lenin a hablar de las dos naciones dentro de cada nación burguesa y, en consecuencia, de las dos culturas opuestas en su seno.

Los adeptos de la "integración" sostienen que todas las escuelas y corrientes ideoestéticas tienen el mismo valor. Para ellos son iguales Repin y Malévich, Rodin y Kolder, Rafael y Salvador Dalí, y el método artístico, palabras hueras. En el mejor de los casos lo toman metafísicamente, como conglomerado de procedimientos artísticos, dando de lado la búsqueda por el artista de la verdad de la vida y su plasmación en el arte. De este modo, el criterio del progreso en el arte, y hasta el criterio ideoestético del valor de una obra, prácticamente desaparecen. Y todo esto se "motiva" en la complicación y carácter irrepetible de los fenómenos estéticos, en la complejidad de la creación artística.

Es cierto que el arte se desarrolla en formas muy complejas. Pero, ¿acaso es esto privativo del arte? Toda la vida social es extraordinariamente complicada. Cuantos acontecimientos se producen en ella no se parecen unos a otros; cada uno tiene su individualidad y su carácter peculiar. Y a pesar de todo decimos con pleno fundamento que existe cierta regularidad de fenómenos y acontecimientos.

Teoría marxista-leninista de la formación y desenvolvimiento de la cultura artística

La fuerza de la ciencia marxista-leninista reside en su descubrimiento de que en el caos de acontecimientos de la vida social existe una ligazón interna regular, en que puso al alcance de los científicos un criterio objetivo merced al cual pueden conocer el curso de los acontecimientos, comprender sus tendencias, sus nexos y transiciones de un escalón del desarrollo histórico a otro. Ese criterio es el concepto marxista-leninista de formación socioeconómica.

Poniendo al desnudo la sociología "subjetiva" de Mijailovski, Lenin escribió en su obra *Quiénes son los "amigos del pueblo" y cómo luchan contra los socialdemócratas* que empezar la investigación sociológica por cuestiones tales como qué es sociedad, qué es progreso, es comenzar por lo último: "¿De dónde sacará usted el concepto de sociedad y de progreso en general, sin haber estudiado en particular formación social alguna, sin haber sabido siquiera determinar ese concepto, sin haber sabido siquiera llegar a estudiar en serio, a analizar objetivamente, basándose en los hechos, cualesquiera relaciones sociales?" [13]. Efectivamente: para comprender el desarrollo ascendente de la sociedad es necesario comprender el tránsito de una formación socioeconómica a otra superior. Sólo así podrá verse claramente la línea única del movimiento ascendente de la sociedad en todos sus vínculos y transiciones.

Pero veamos qué se entiende por formación socioeconómica.

Se afirma con frecuencia que es un tipo histórico concreto de relaciones de producción. ¿Acaso no es estrecha

[13] V. I. Lenin. *O. C.*, t. 1, pág. 141.

tal definición? No cabe duda de que las relaciones económicas constituyen la base, el fundamento de la formación socioeconómica. Pero no se caracteriza únicamente por el tipo de relaciones sociales. Por algo Lenin subrayaba que Marx, destacando que las relaciones económicas eran lo principal, mostró la formación socioeconómica capitalista como algo vivo, con toda su superestructura, vida y formas de la conciencia social, en su desarrollo, en la unidad de todos sus aspectos: económicos, políticos y espirituales.

En suma, la formación socioeconómica no es una categoría especulativa,sino un organismo *íntegro* vivo que se desarrolla en el espacio y en el tiempo, y que se caracteriza por la comunidad de vida material y también política y espiritual de los pueblos que conviven en la misma época histórica y en igual estadio. Y se comprende, pues,dejando aparte la sociedad primitiva, en la que la vida espiritual se hallaba aún en un estado incipiente, no es difícil advertir que cada formación socioeconómica tiene su ideología predominante expresada en diversas formas y a veces hasta su centro espiritual.

En la Edad Media ese centro era en Europa la religión católica; en Asia Oriental y Central, el budismo, y el islám en Asia Menor y parte considerable de Asia Central, así como en Africa del Norte.

Precisamente el hecho de que en todos los pueblos que estaban en igual peldaño del desarrollo económico y social se observara cierta comunidad de vida económica y espiritual, da a los marxistas pleno fundamento para englobar en el concepto de formación socioeconómica las estructuras sociales del mismo tipo, diferenciando en ellas las distintas etapas, períodos y fases.

El concepto de formación socioeconómica mantiene también todo su significado en lo concerniente a la cultura. Basta confrontar las obras de arte de la sociedad primitiva y de la Antigüedad, de la Edad Media y del Renacimiento, el arte de la Ilustración y el del realismo socialista para darse cuenta en el acto de las diferencias que hay entre ellos, y también de lo que tienen de común; de lo que une a las diversas obras de una misma formación socioeconómica y lo que las distingue de las demás formaciones. En esto ayuda mucho, por cierto, el análisis histórico-comparativo de los fenómenos estéticos de los distintos países, si, como es

lógico, esos fenómenos se encuadran en un estadio u otro con criterio objetivo y no de manera arbitraria.

Ahora bien, es imposible establecer la trayectoria del desarrollo del arte basándose únicamente en la comparación empírica de los fenómenos y hechos artísticos. El análisis histórico-comparativo, aunque se realice correctamente, no hace más que sentar las premisas para ello. Aquí adquiere enorme importancia el estudio de las leyes que rigen el desarrollo de cada formación socioeconómica y su reflejo en el arte y, por consiguiente, las leyes internas (específicas) del propio arte, su mecanismo de acción, las necesidades estéticas y los gustos artísticos del pueblo, los géneros y modalidades del arte en cada época. No aisladamente, sino en su mutua interdependencia, ya que no puede juzgarse de las posibilidades del progreso artístico de cada época por el desarrollo de tipos o géneros aislados de la creación artística.

Los teóricos burgueses que niegan el progreso en el arte se distinguen especialmente por que "impugnan" las leyes *generales* a que se sujeta el desenvolvimiento artístico, lo que hay de *común* en el desarrollo artístico de diversos pueblos en condiciones histórico-sociales análogas. Velando el carácter ininterrumpido y la unidad del proceso artístico universal, unas veces contraponen todo el arte de un pueblo a todo el arte de otro, y otras reducen su historia a la suma mecánica de diversas culturas ("civilizaciones locales" o supersistemas) encerradas cada una en su propia concha. Bajo esta óptica y cada uno a su modo, todos niegan el contenido objetivo del concepto marxista-leninista de formación socioeconómica y su importancia para comprender el desarrollo histórico del arte; niegan hasta la necesidad de conceptos generales para la ciencia.

Es obvio que en el arte, como en otras esferas sociales, ningún concepto general puede abarcar y revelar toda la riqueza de los diversos fenómenos y de sus indicios. Pero el reunir los rasgos más importantes y esenciales característicos de los fenómenos análogos, brinda la posibilidad de comprender a fondo cada fenómeno en su ligazón con otros, en el proceso de su desarrollo histórico, en la marcha general de la vida social en todas sus esferas.

"Para la dialéctica objetiva —escribió Lenin— lo absoluto *se contiene* también *en* lo relativo" [14]. Esta tesis reviste

[14] V. I. Lenin. *En torno a la cuestión de la dialéctica. O. C.*, t. 29, pág. 317.

excepcional importancia para comprender la esencia del progreso en la creación artística. Sólo este enfoque permite pasar del estudio de los diversos países y períodos a la explicación de las principales tendencias y de la trayectoria del progreso histórico-universal del arte.

Así vemos que el régimen esclavista pasó por varias épocas y que empezó a formarse en el seno de la comuna primitiva. Gracias a los descubrimientos de Schliemann, Evans y Doerpfeld se ha demostrado irrefutablemente que la antigüedad fue precedida de la cultura creto-micénica (civilización egea), "de oro", parafraseando a Homero. Y era de oro en el sentido literal de la palabra (durante las excavaciones arqueológicas fueron hallados numerosos objetos de arte hechos en este metal) y en el sentido figurado, si se tiene en cuenta sus logros en arquitectura, pintura, cerámica, artes decorativas, etc.

Ligada en sus últimas etapas a la sociedad esclavista y a la comuna campesina, esta cultura recuerda mucho a la de los países del antiguo Oriente, pero en realidad es una cultura original. Fue destruida por los conquistadores casi 1.200 años antes de nuestra era, pero las conquistas culturales de Creta y Micenas no desaparecieron sin dejar rastro. Desempeñaron un gran papel en la formación de la cultura antigua, que alcanzó un extraordinario apogeo en Grecia en su época clásica.

Cuando se produjo el paso de la Antigüedad a la Edad Media, allí donde el arte se formó sobre las ruinas del Imperio romano los valores artísticos de los antiguos griegos, lejos de destruirse, fueron cuidadosamente conservados. En este aspecto ofrece particular interés Bizancio, que en el período temprano del medievo desempeñó un gran papel en la vida cultural de Europa y Oriente Medio. Y esto no fue obra del azar. En el arte bizantino se abrían camino entonces las nuevas tendencias que habían de transformarse en "símbolo de la fe" de la cultura artística medieval, con su dualismo del espíritu y el cuerpo, que dio lugar a las complejas formas artísticas y del lenguaje del arte, del simbolismo refinado, etc. Comparado con la antigüedad, en el arte bizantino se observa un mayor interés por el universo espiritual del hombre, y en la órbita de la creación artística entraron aspectos y problemas éticos desconocidos en la antigüedad. Al mismo tiempo, el desarrollo del arte bizantino se acompaña de pérdidas

sensibles: "amputa" la belleza corporal del arte antiguo griego, elevando el espíritu a expensas de la carne.

Estos dos hechos —y podrían citarse otros análogos— son testimonio convincente de que en la historia del arte hubo pérdidas, e incluso retrocesos temporales. Pero en su conjunto, el desarrollo artístico de la humanidad siguió una línea ascendente, una vía del progreso. Esto se verá con claridad cuando la cultura artística bizantina se comprenda ligada a las leyes de desarrollo de toda la formación feudal, y la cultura egea, a todo el desenvolvimiento de la sociedad esclavista y de todas sus clases, cuando se vean no sus rasgos aislados, sino la esencia de sus fenómenos, las causas internas de su desarrollo. De otro modo el concepto de época pierde todo valor científico y la historia de los pueblos se convierte, como decía Herder, en una jaula de grillos, en un caos.

Cuando se analiza el progreso del arte, remitirse a determinados períodos, y más aún a ciertas obras, es a todas luces insuficiente.

Un ejemplo: En el cauce general del arte del realismo socialista hay obras diversas por sus méritos estéticos, y artistas con distintas posibilidades creadoras. Pero cuando se estudia la formación y desenvolvimiento de este arte en un plano histórico, se advierte con claridad qué posibilidades ilimitadas abre este método de creación a los artistas dotados de talento, así como el carácter progresivo del mismo.

Ya hemos dicho que el progreso del arte implica la búsqueda del reflejo más adecuado de la realidad histórica concreta. Como se sabe, la Historia penetró por primera vez en el arte en la época del Renacimiento, liberando la creación artística de aditamentos místicos y del "destino". Desde entonces, la historia se concibe como "Tiempo". Pero el arte del realismo socialista fue más allá. Este concibe el "Tiempo" como historia. Su método ofrece, por vez primera, la posibilidad de conocer de modo histórico-concreto la realidad y su desarrollo revolucionario, desembaraza a los artistas de principios abstractos de interpretación de los acontecimientos y caracteres.

Analizando la obra de León Tolstói, Lenin señaló que incluso para este eminente realista "el planteamiento histórico concreto de la cuestión es totalmente extraño", porque Tolstói abordaba con frecuencia la vida y el desarrollo de la personalidad partiendo de principios

abstractos, lo que no podía menos de poner limitaciones a sus personajes positivos.

En esto, por cierto, Tolstói coincidía con Dostoyevski, el cual presentaba también al hombre a través del prisma de los "principios eternos de la moral", del bien y del mal, aunque el propio enfoque de la tipificación de los fenómenos (partiendo de los mismos principios ideológicos creativos y del mismo método) no era igual en Tolstói que en Dostoyevski. En éste, que muestra principalmente la ciudad capitalista, el problema fundamental es la tragedia del individuo abrumado por el yugo de las pasiones egoístas, mientras que en Tolstói lo principal es la protesta interior del alma humana contra esas pasiones y contra la arbitrariedad.

Aunque ponían de relieve la relación del individuo con las incidencias sociales, los trágicos contrastes de la realidad y la búsqueda angustiosa de renovación moral, los artistas del realismo crítico, incluyendo a personalidades como Tolstói y Dostoyevski, no estaban libres del lastre de la abstracción y de la utopía, y esto les hacía ser unilaterales en la representación artística del proceso histórico y de los héroes positivos.

En torno a los personajes de Dostoyevski hay siempre una bruma misteriosa, tienen éstos la conciencia "desgarrada"; en cambio, Tolstói vio en el pueblo la fuerza determinante de la historia, pero esta historia se le antojaba "un caos completo de voluntades", una "fuerza ciega". Y fue la nueva época la que, al promover al primer plano de la historia al proletariado, armado del marxismo-leninismo, dio a los artistas la posibilidad de abordar *conscientemente* el conocimiento *histórico-concreto* y la representación de la realidad a la luz del ideal socioestético del comunismo.

El arte del realismo socialista ensanchó extraordinariamente los horizontes del conocimiento artístico de la realidad. Su héroe principal es el pueblo en su desarrollo revolucionario, y su "medio", todo el proceso histórico de transformación revolucionaria del mundo. Esto modifica substancialmente la propia concepción ético-estética del desarrollo de la personalidad, los principios de interpretación y enfoque de los fenómenos de la vida y la estructura de las imágenes artísticas.

El realismo socialista no sólo presupone el sentido histórico del artista. Implica también su comprensión veraz

artístico-figurativa de la historia y de sus momentos esenciales, de la lucha entre lo viejo y lo nuevo. Aquí los caracteres se miden por la historia, se consideran en ligazón con ella y con sus *tendencias determinantes*, con *la perspectiva* del desenvolvimiento social. El método del realismo socialista ayuda al artista a comprender el curso real de los acontecimientos, la dirección en que avanzan y a no perderse en el caos de impresiones y emociones personales. Imprime a la creación artística una orientación que pone en guardia al artista contra el subjetivismo y el fatalismo, favoreciendo el total despliegue de su talento, inclinaciones y aptitudes personales.

En suma, lo mejor para formarse un juicio de las posibilidades creadoras en cada período histórico son las cimas alcanzadas, sin olvidar, claro está, que las cimas tienen sus estribaciones. En el arte, los genios no surgen en el vacío. Pero, decía acertadamente Plejánov, son los genios los que "mejor expresan la tendencia estética predominante de una sociedad o de una clase social dadas" [15]. La producción de cada uno de ellos está ligada a las leyes de la vida social, con la lucha de clases de su tiempo y la existencia del pueblo. Es más: la sociedad y las clases forman sus personalidades creadoras en todas las esferas de la vida social, comprendida la del arte, forjando un determinado *tipo de artista*. Así pues, el problema del desarrollo ascendente del arte se enlaza con las necesidades objetivas del desenvolvimiento social a través de la actividad de los artistas eminentes.

En la historia del arte de la humanidad tenemos artistas que, en virtud de ciertas circunstancias de la vida, de su experiencia y gran talento, reflejaron de modo más completo y profundo la época en que vivieron, marcada por un brusco viraje en el desarrollo social y cultural de la sociedad. Tales fueron Homero en la Antigüedad, Dante en la Edad Media, Shakespeare en la época del Renacimiento, Gorki en la de las revoluciones proletarias. Sin embargo, sería una equivocación convertir en arquetipo del arte a los grandes hombres de la cultura artística. La unidad e identidad de aspiraciones ideológicas y creativas de los diversos artistas de cada época nada tiene de común con la uniformidad de sus talentos. Cada uno tiene su propia

---

[15] J. Plejánov. *Obras completas*, ed. en ruso, Moscú-Leningrado, 1925, t. VII, págs. 219-220.

lógica de desarrollo interno, ofrece un peculiar conocimiento del mundo, de su época irrepetible. Aparte de que la experiencia de cualquier artista, por genial que sea, tiene sus límites. Es imposible no percibir la limitación histórica de la práctica artística de cada uno de los períodos.

La práctica histórico-universal en su totalidad, tomada en su conjunto y en su desarrollo infinito, es lo que da valor absoluto de criterio estético a la producción artística. Es ésta una tesis fundamental de la estética marxista-leninista. Quiere decir que el progreso de la cultura artística hay que concebirlo en todas sus dimensiones, ver el papel que cada pueblo desempeña en el desarrollo histórico general y en cada una de sus etapas, comprender cada época asociada a la evolución anterior y posterior, como eslabón de la cadena ininterrumpida del avance artístico de la humanidad. Sólo así puede uno formarse un juicio acertado, por ejemplo, del lugar que ocupa Shakespeare y toda la literatura inglesa en la época del Renacimiento, esclarecer la importancia histórica universal que tuvo esta época en el progreso cultural de la humanidad y establecer que los fenómenos estéticos característicos de la época del Renacimiento, que en Europa abarcó los siglos XIV-XVI, se observaron de un modo u otro en otros pueblos con condiciones histórico-sociales similares y que tenían sólidas tradiciones artísticas [16].

Pero sería erróneo trasladar mecánicamente a los países de Oriente todo lo inherente a Europa, debido a la diversidad del "medio" en que se opera el desarrollo cultural en uno u otro lugar, a las particularidades de la vida y las tradiciones artísticas, a la influencia de los factores exteriores, etc. Las diferencias son grandes. Baste señalar que en tiempos de los imperios Tang y Sung, la pintura china desconocía los temas religiosos, mientras que en la pintura europea del Renacimiento,la nueva percepción de la realidad se manifestaba a cada paso en los motivos bíblicos y del Evangelio. Y el propio concepto de la perspectiva y la composición era en los pintores chinos distinto al de los europeos (en la pintura china no había, por ejemplo, el claroscuro). Por último, el teatro chino, con sus convencionalismos, no tenía nada semejante en Europa, y

[16] Véase N. Kónrad. *"La Edad Media" en la ciencia histórica. "De la historia de las ideas sociales y políticas"*, ed. en ruso, Moscú, 1955, págs. 77-80.

en tiempos de los imperios Tang y Sung,la escultura no se distinguía por su vitalidad ni exuberancia. La época del Renacimiento tuvo también sus particularidades específicas en los países europeos. En Italia adquirió mayor peso en la literatura la novela; en Alemania, la publicística, y en Inglaterra, el drama. En Alemania se situaban en primer plano las cuestiones religiosas y sociales, mientras que en Italia esas cuestiones no presentaban tanta importancia.

Esto es natural y explicable. Lo asombroso es la sorprendente semejanza de las principales tendencias del arte de los pueblos de Europa y de Oriente de la época que Giorgio Vasari denominó, por primera vez, "del Renacimiento" en relación con Europa. Tanto en un lugar como en otro se observó un interés por el hombre y por afirmar "el humanismo" y el librepensamiento, la inclinación por la antigüedad clásica y por asimilarla, el impetuoso desarrollo de la cultura artística en las ciudades que agrupaban en torno suyo a las grandes personalidades del arte.

Como los científicos soviéticos han demostrado, todo eso permite estudiar la creación de artistas tan singulares de los diversos pueblos como Petrarca, Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Li Po, Tu Fu, Su Tung-Po, On-yang-Hsin, Firdusi, Saadi y Jafiz, dentro de una misma época histórica, y comprender no ya los hechos aislados, sino los principales rasgos y tendencias del arte de esos tiempos en ligazón con el desarrollo económico y social, con la historia de toda la formación socioeconómica. Eso permite comprender más a fondo la producción de los diversos artistas y el arte de tal o cual pueblo en su conjunto, su aportación al caudal artístico de la humanidad. A condición, naturalmente, de que se estudie lo nuevo que trajo el arte del Renacimiento comparado con la experiencia artística precedente; de que se analice en qué medida favoreció el ulterior progreso de la humanidad. Decimos de la humanidad, de todos los pueblos y países, puesto que el sujeto del desarrollo histórico, incluido el artístico, es la humanidad entera.

Ya Engels señaló que el desarrollo ascendente no se advierte cuando se abarca un estrecho círculo, local, de fenómenos de la historia, sobre todo en lo que concierne a las esferas ideológicas y del arte. Consideraba que la coincidencia, en general y en su conjunto, del desarrollo económico y artístico de la humanidad (con su complejidad,

carácter contradictorio y diversidad de formas del proceso cultural histórico) en *grandes* "espacios de tiempo", es una *ley* cuya acción se manifiesta palmariamente en la historia universal. "Y cuanto más alejado esté de lo económico el campo concreto que investigamos y más se acerque a lo ideológico puramente abstracto, más casualidades advertiremos en su desarrollo, más zigzags presentará su curva". Y Engels prosigue: "Pero si traza usted el eje medio de la curva, verá que,cuanto más largo sea el período en cuestión y más extenso el campo que se estudia, más paralelamente discurre este eje al eje del desarrollo económico" [17].

Unicamente en la sociedad de la comunidad gentilicia,la actividad artística se entrelazaba de manera directa con la producción, en virtud de lo cual sus etapas concuerdan con las etapas de desarrollo de la producción material. Posteriormente, el nexo del arte con la producción se establece indirectamente a través de la base. Pero el arte refleja la base directamente y también a través de la política y de otras formas de la conciencia social. Esto imprime a su desarrollo ascendente un movimiento que describe bastantes zigzags, si se tiene en cuenta, sobre todo, que las nuevas tendencias no abarcan en el acto, en cuanto surgen, toda la esfera de la creación artística. No hay que perder de vista que la cultura artística de una formación se configura y evoluciona en los diferentes países en condiciones históricas peculiares, en acción recíproca con el arte de otros pueblos y sometida a su influencia.

Por ello es necesario que al establecer el tipo de cultura artística correspondiente a cada formación socioeconómica se estudien con atención las formas concretas en que se manifiestan los rasgos principales, las tendencias y leyes de esa cultura en los diversos países y etapas de esa formación socioeconómica. Esto es importante porque habiendo unas mismas leyes de desarrollo social en la historia universal, como indicaba Lenin "no quedan en modo alguno excluidas, sino que, por el contrario, se presuponen etapas determinadas de desarrollo que representan una peculiaridad, ya sea en la forma o en el orden de este desarrollo" [18]. Es decir: en ciertas condiciones, en su movimiento histórico progresivo, los pueblos pueden soslayar algunas etapas de

---

[17] *Engels a W. Borgius.* C. Marx y F. Engels. *Obras,* t. 39, pág. 176.

[18] V. I. Lenin. *Nuestra revolución. O. C.,* t. 45, pág. 379.

una formación, y hasta toda la formación. Una prueba palpable es la experiencia de los muchos pueblos de la URSS que pasaron directamente al socialismo partiendo de relaciones precapitalistas y a menudo gentilicias.

Si desde el punto de vista histórico general, el tipo de formación socioeconómica permite establecer la *dirección* del desarrollo socioeconómico, político y cultural de la sociedad (incluido el artístico), y conocer en la gran diversidad de formas históricas su esencia social y económica común en igual peldaño del proceso histórico, así como sus leyes internas, el análisis de las formas concretas en que estas leyes se manifiestan ayuda a esclarecer las diferentes vías de establecimiento de la formación y su correspondiente cultura artística, a comprender cada formación en toda su riqueza de particularidades nacionales históricas y a tener en cuenta, en relación con los países concretos, las condiciones internas y externas de esa formación, de su base, de toda la superestructura, de la cultura y el arte.

Vemos que la cultura artística de la formación esclavista, única en cuanto a su esencia social e ideológica, estaba lejos de ser unicolor. La antigua Grecia, el Oriente antiguo y Roma presentaban peculiaridades substanciales determinadas por todas sus condiciones de vida social.

La ciencia de la historia admite sin reservas que, en los regímenes despóticos orientales, la esclavitud se distinguía por sus fuertes vestigios del régimen gentilicio, poder incompartido del rey —dueño supremo del territorio de las comunidades agrícolas—, carencia de derechos de la mayor parte de los hombres libres y lento desarrollo de las formas socioeconómicas de vida. En la antigua Grecia, el desarrollo social era más rápido, y todas las personas libres participaban en la vida política. Aquí, la pequeña economía campesina y la producción artesanal independiente fueron durante mucho tiempo la base de la sociedad y las personas libres conservaron su autonomía. En el período de esplendor de la sociedad antigua, los campesinos y artesanos se ocupaban del trabajo productivo; los libres no lo consideraban despreciable. A la sazón, el trabajo de los libres no había sido todavía desplazado por el de los esclavos. Todo ello dio lugar a una ideología y un arte peculiares [19].

[19] Respecto al modo de producción y la división del trabajo en la sociedad antigua griega véase *Historia universal*, ed. en ruso, Moscú, 1956, t. II, págs. 40-46.

En el antiguo Egipto, las actitudes estéticas del hombre hacia la realidad eran incomparablemente más primitivas que en Atenas. Mientras que en Egipto, la mitología no se había separado aún del totemismo, y el arte se centraba en la deificación de los señores terrenales, manifestándose apenas la individualización y hallándose la creación artística en un grado considerable bajo el control de los sacerdotes, en Atenas, la mitología era antropomórfica, el arte reproducía a gentes comunes y estaba penetrado de espíritu cívico y de patriotismo, siendo patrimonio de todas las gentes libres, distinguiéndose por su sorprendente claridad, armonía y gran diversidad de formas artísticas, "por su noble sencillez y serena grandeza", como expresara Winkelman.

Sin embargo, en comparación con la creación artística del régimen de la comunidad primitiva, el arte del antiguo Oriente fue un gran paso adelante expresado, sobre todo, en la representación del hombre, en el desarrollo del sentido estético y de las necesidades estéticas de las gentes. Las pirámides de Egipto, los zigurats de Mesopotamia, las magníficas conquistas de los animalistas de Asiria, China e India pasaron a formar parte de la cultura artística universal como creaciones que denotan el genio de los pueblos antiguos.

Es cierto que tampoco era homogénea la cultura artística de los diversos pueblos del mundo antiguo. A diferencia de Egipto, la arquitectura no tuvo en Mesopotamia gran extensión (lo único que produce impresión profunda son los zigurats). El arte de los fenicios es poco original, mientras que el de los antiguos griegos brilla con inimitable esplendor... Además cuando se trata de una formación y de los diversos países dentro de la misma, es necesario distinguir las formas artísticas concretas que corresponden a los diferentes estadios y etapas de su desarrollo social y artístico, sin olvidar la relativa independencia del arte, de sus modalidades, estilos y géneros.

El esquematismo daña toda investigación, pero es particularmente pernicioso en la teoría del arte. Es imposible no darse cuenta, por ejemplo, de que sus distintos géneros no se circunscriben generalmente a una formación. Se dan frecuentemente como tradición viva y creadora en varias formaciones socioeconómicas. Y cuando dejan de ser tradición viva del arte, esos géneros no mueren; se conservan como herencia cultural, como expresión de un

peldaño irrepetible del desarrollo artístico de la humanidad.

Acudamos al ejemplo de la poesía épica heroica popular en su forma clásica. Se remonta al período de descomposición del régimen gentilicio, pero sigue creándose, en ciertas condiciones, en épocas posteriores. Así, haciendo suyos los elementos de las leyendas de las gens y tribus, surge la canción épica rusa como género que marca un escalón cualitativamente nuevo del arte de los eslavos orientales en el período de formación del antiguo Estado ruso. Se ha establecido que el núcleo esencial de la canción épica rusa, con sus motivaciones guerreras y heroicas,data del siglo X y primera mitad del XI[20]. En el período de dispersión feudal decrecen los alicientes que dan impulso a la tradición épica, pero la épica subsiste, pues la existencia de ciclos no le permite desaparecer. En el período de lucha contra la invasión tártara (siglos XIII al XV), se observa un nuevo vuelo de la canción épica rusa. Posteriormente se desenvuelve con éxito hasta llegar al siglo XVI, cuando adquiere principal importancia en la creación artística del pueblo la canción histórica, que se prolonga hasta el siglo XVIII.

Dejemos a un lado las discusiones que tienen lugar respecto al estadio de formación y desarrollo de la canción épica rusa y a sus diferencias con la canción histórica, y sobre la fecha en que surgió la canción histórica y su relación con la canción épica popular rusa y otros géneros. Indiquemos que a partir del siglo XVI, aunque la canción épica rusa sigue creándose, por lo general no se hace a base de un material vivo, sino de motivos de relatos y leyendas. Y se conserva hasta nuestros días como legado cultural.

Por supuesto, la épica heroica tuvo en los diferentes países sus particularidades. Hay monumentos épicos que nacieron en las etapas tempranas de la sociedad esclavista, como son *La Ilíada* y *La Odisea*. Otros se formaron y progresaron en Occidente en el primer estadio del feudalismo, tales como el poema épico anglosajón *Beowulf*, la épica escandinava, las sagas irlandesas, etc. y otros surgieron en las condiciones de la vida nómada, con las relaciones feudales, como *Alpamish, Manas, Dzhangar*, etc. Pero, a pesar de sus particularidades, la épica heroica de los

---

[20] Véase B. Ribakov. *La antigua Rus. Las leyendas. La canción épica rusa. Anales*, ed. en ruso, Moscú, 1963.

diversos pueblos tenía mucho de común en la manera de comprender y tratar los fenómenos de la vida (representación del pueblo y del heroísmo popular en las imágenes de *bogatyres* (valientes héroes populares) y de sus gestas, principios de hiperbolización e idealización, unidad de la fisonomía "interior" y "exterior" del héroe); en la interpretación ideológico-ética de los acontecimientos y de los caracteres de los héroes populares (sentido de la fraternidad, del honor y el deber cívico, fidelidad al pueblo y a la Patria); en la composición (lentitud de la narración temática, contraposición de los personajes en liza, presentación del héroe popular a través de su "condición", automanifestación de la voluntad de los héroes épicos, etc.); en la estilística (formas estereotipadas, "lugares comunes", repeticiones, lujo de detalles, continuos epítetos); en la estructura de género ("tiempo épico", desarrollo de la acción en forma de actos de los héroes populares, fases múltiples), y, por último, en la existencia histórica. La épica popular tuvo una vida creadora independiente hasta que se formó y maduró el Estado centralizado —nacional o multinacional— después de lo cual se ha conservado en todos los pueblos como herencia cultural.

Las modalidades del arte y de sus formas, una vez surgidas, se desarrollan sólo en la medida en que responden a las demandas de la sociedad, al gusto artístico y al sentido estético de los individuos de una sociedad, época y período concretos. Es bien sabido que hoy son inconcebibles ciertas formas del arte del pasado.

La teoría del arte exige abordar los fenómenos estéticos del desarrollo artístico de modo histórico concreto. Pero sería improcedente separar los distintos eslabones de esta cadena. Se impone ver lo que hay de peculiar en cada época y el nexo interno de las épocas, estadios y períodos del desarrollo artístico de la humanidad. También sería equivocado juzgar a los artistas de diferentes épocas (ni tampoco a los de una misma época), como suele decirse, a grandes rasgos. Siempre y en todas partes hay que distinguir *la línea progresista* del arte, ya que el árbol poderoso de la creación artística no sólo da frutos sanos y jugosos; da también flores estériles y frutos de la degradación.

El arte tiene unas leyes generales de desarrollo que se manifiestan a su modo en cada formación socioeconómica; su esencia gnoseológica es el reflejo artístico veraz de la

realidad. Esto distingue el arte de todas las formas de "concepción tergiversada del mundo", expresándonos con palabras de Marx,de todas y cada una de las excentricidades y de los artificios formalistas.

El arte decadentista se halla al margen del heroísmo de la vida y del progreso histórico. O es incomprensible, o pinta la vida de forma que condena al hombre a girar eternamente en torno al "círculo fatídico" de la sociedad basada en la explotación, divulgando la idea de que el individuo está irremisiblemente condenado por el destino[21]. En realidad, no hay progreso ni en su propia historia. No es sorprendente por ello que haya en estética y sociología pensadores que tratan de fundamentar teóricamente esta práctica, afirmando que el proceso de cambios en la esfera de la cultura espiritual, en el arte, "es confuso", y que no se lo puede establecer ni fijar. Aquí, dicen, reina "su majestad el azar", aquí todo depende del individuo. A su juicio, en la esfera de la cultura espiritual no hay ni puede haber determinismo.

Esto es bastante típico en aquellos teóricos que gustan discurrir con fórmulas: o determinismo o actividad consciente, no hay término medio. Critican a los marxistas precisamente en este aspecto: según ellos, al admitir el carácter regular de los cambios sociales, los marxistas niegan los designios humanos, los impulsos y valores culturales y el arte.

Nada más lejos de la verdad. Por oposición al materialismo vulgar, el materialismo dialéctico e histórico insiste justamente en que las leyes objetivas de la historia no actúan al margen de los hombres, sino a través de los hombres dotados de conciencia y que tienen deseos y sentimientos, que se proponen unos determinados fines y se afanan por alcanzarlos, incluidos los de la cultura artística. Ya Marx y Engels mostraron que fuera del determinismo histórico, los juicios valorativos no tienen sentido. Lenin escribió que solamente la concepción determinista de la historia "permite valorar con rigor y tino en vez de imputar al libre alberdrío lo que venga en gana"[22].

Los valores culturales, el arte entre ellos, y más aún los juicios sobre el progreso del arte, de la cultura, incluyen

---

[21] Véase V. Kémenov. *Artículos sobre el arte*, ed. en ruso, Moscú, 1956.

[22] V. I. Lenin. *Quiénes son los "amigos del pueblo" y cómo luchan contra los socialdemócratas. O. C.*, t. 1, pág. 159.

necesariamente la *apreciación* de los fenómenos, que no es la misma, ni mucho menos, en todas las personas. No negamos nosotros el carácter relativo de los juicios estéticos que, en definitiva, están condicionados por las circunstancias de la vida social de los individuos, de las clases y grupos sociales. Pero, con un análisis objetivo, consecuentemente científico, de los fenómenos estéticos y valores culturales y su evaluación relativa, los conceptos de "progreso" y "regreso" contienen una verdad objetiva.

Ni que decir tiene que todos los cambios progresivos en la esfera del arte, de la cultura espiritual, se operan a través de la conciencia de los hombres, y son éstos los que los realizan. Pero, en primer lugar, esos valores existen fuera de su conciencia, objetivamente; en segundo, todos los cambios progresivos se realizan independientemente del modo en que los hombres los valoren; en tercero, los objetivos que los hombres se proponen nacen, al fin y al cabo, de las condiciones sociales, y éstas se modifican de manera objetiva. Por último, la posición social del sujeto que valora no es simple resultado de sus sentimientos personales, del juego subjetivo de su fantasía; se halla objetivamente condicionada. Por eso, sólo descubriendo el nexo legítimo y la interdependencia de los fenómenos estéticos, las tendencias de su desarrollo histórico general, se puede comprender y explicar debidamente el contenido objetivo histórico-concreto de las diversas valoraciones estéticas y poner de relieve su importancia social, así como la actitud estética del hombre hacia la realidad, su condicionamiento por el carácter del régimen social y de la vida social.

Pero hay algo más. No es suficiente establecer la relación de causa entre los fenómenos estéticos y la base de que emanan. En cualquier sociedad, el arte se determina en última instancia por la situación económica. Pero no es permisible ver en la economía la única fuerza activa. En la vida social, las épocas tienen sus peculiaridades y no se puede medir a todas por el mismo rasero. Aparte de que las apetencias estéticas y los gustos artísticos de los individuos y grupos sociales, incluso dentro de una misma época, no son iguales y se satisfacen de modos diferentes. A eso se añade que el arte de cada nación o pueblo, dentro de una misma formación o época, tiene *sus* particularidades específicas, que son un elemento integrante de la cultura artística mundial.

Por consiguiente, es preciso abarcar toda la riqueza de formas artísticas y comprender los intrincados caminos de su acción recíproca dentro del arte, y entre el arte y demás formas de la conciencia social, la política, y comprender *todo el conjunto* de necesidades y relaciones estéticas que surgen en *una base económica dada*.

Lo exige ya el hecho de que cada época no asegura en modo alguno condiciones iguales para el desarrollo del arte: unas lo favorecen, otras lo paralizan. En el régimen esclavista, el arte alcanzó su mayor florecimiento en Atenas, en el siglo V antes de nuestra era. Desde principios del siglo IV, el trabajo del esclavo desplaza casi por completo el trabajo de los hombres libres. Adviene la crisis de la democracia ateniense, y el arte inicia también su decadencia. En las postrimerías del siglo IV, con el comienzo del período helénico, el arte se aleja cada vez más de la base popular y declina. No queremos decir con esto que desapareciera. Al lado de las obras decadentistas se produjeron en este período las de Menandro, y en la pintura aparecen el paisaje, la naturaleza muerta y el retrato. Por lo tanto, también en las épocas de declive, en unas esferas de la creación artística se observa decadencia y crisis, y en otras, brotan nuevos valores artísticos.

Pero el sello de una época de decadencia marca también las mejores obras. Por ejemplo, pese a toda la fuerza de sus personajes. Menandro no se elevó a la altura de la tipificación artística inherente a sus grandes precursores. Y lo más esencial es que la cultura del período helénico vuelve en cierto modo hacia atrás: se propaga la superstición, las creencias en la magia y en los adivinos. Y éste es un rasgo distintivo no sólo de la época helénica, sino de todas las épocas de decadencia. También el arte del Renacimiento daba la impresión en su período de descenso de retroceder a aquello que había superado en el curso de su formación: a la retórica abstracta, a la normativa metafísica, al divorcio entre lo ideal y lo real.

Se ha observado hace tiempo que en el desarrollo histórico, una época superior puede tener menos peso que la precedente en cuanto a su aportación al tesoro de la cultura mundial[23]. Por eso, cuando se trata del desarrollo

---

[23] K. Goránov advierte con razón la necesidad de tener en cuenta no sólo el carácter histórico de las formas del pensamiento artístico, sino

ascensional del arte hay que tener en cuenta las posibilidades del progreso artístico y la capacidad objetiva de hacerlas realidad en cada época. "Todos, hasta el más grande de los genios —decía Goethe— sufre en algunas de sus obras el perjuicio de su siglo y, a la inversa, en ciertas circunstancias se beneficia de él" [24]. Este pensamiento del gran poeta y sabio, uno de los primeros en hablar del estudio de las literaturas nacionales como proceso único del desarrollo artístico de la humanidad, merece la más seria atención.

Es evidente que cada nueva época histórica abre nuevos y más dilatados horizontes al desarrollo artístico de la humanidad. *Sus posibilidades son mayores que las de la época precedente*, aunque sólo sea porque puede apoyarse en toda la experiencia anterior y agregar a ella algo nuevo y trascendental. Mas *la realización de esas posibilidades* depende del desarrollo de las relaciones económico-sociales, de *cuál sea la clase* que encabeza esa época, del carácter de la organización social y de su grado de democracia, de las premisas culturales y estéticas, etc. Por consiguiente, en las diversas épocas, las condiciones objetivas pueden contribuir a que se realicen las posibilidades del desarrollo artístico o, por el contrario, a obstaculizarlo.

Sólo poniendo fin al antagonismo económico-social y a sus consecuencias, y a todas las formas de opresión social, puede la sociedad abrir ancho cauce a la riqueza universal de la "esencia humana", y entonces, según atinada definición de Marx, el progreso "habrá dejado de parecerse a ese horrible ídolo pagano que sólo quería beber el néctar en el cráneo del sacrificado" [25]. Con otras palabras: la riqueza universal de la esencia humana sólo es posible con la *civilización comunista*.

Es indudable que según avanza el conocimiento científico y artístico, se puntualizan y modifican las valoraciones estéticas, se enriquece y precisa la teoría del progreso social y artístico. Pero esto no puede ser tampoco un argumento de peso a favor de los que dicen que las obras y las culturas artísticas de las diversas épocas no pueden compararse. Los

---

también la plena realización de sus posibilidades. Véase su libro *La imagen artística y su vida histórica*, ed. en ruso, Moscú, 1970.

[24] J. Goethe. *Obras* en trece volúmenes, ed. en ruso, Moscú, 1937, t. 10, pág. 405.

[25] C. Marx. *Futuros resultados de la dominación británica en la India*. C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. 9, pág. 230.

frutos del desarrollo artístico existen realmente, en forma de valores artísticos concretos, es decir, independientemente de la conciencia de los hombres. De aquí que sea posible compararlos objetivamente partiendo de la práctica artística histórica mundial que separa en el arte *lo universal* de lo temporal y transitorio y muestra en qué grado "lo universal" se halla contenido en los valores de la cultura artística de una u otra época. Y la historia prueba de manera irrefutable que la cultura artística mundial en su movimiento dialéctico contradictorio avanza en sus líneas generales hacia relaciones estéticas cada vez más complejas y superiores, movimiento que es infinito. Engels escribió: "Ante la filosofía dialéctica no existe nada definitivo, absoluto, sagrado... más que... un ascenso sin fin de lo inferior a lo superior" [26].

¿Qué entendemos por relaciones estéticas, y qué estructura interna presentan? ¿Qué criterios objetivos del progreso del arte se aplican a las épocas, dentro de una misma formación y en diferentes formaciones, para valorar la creación de los artistas, tendencias y corrientes del arte?

Estas son cuestiones importantes que de no darles una respuesta difícilmente puede uno orientarse en la complicada trama de acontecimientos sociales tan diversos y comprender el lugar que en ellos ocupa el arte. Requieren, sin embargo, ser tratadas aparte, en el aspecto lógico y en el histórico concreto. Por el momento vamos a limitarnos a señalar que el criterio objetivo para valorar la importancia de los fenómenos estéticos ha de buscarse en *la propia historia*, en el desarrollo histórico universal de la práctica artística, en los ideales socioestéticos que se configuran en el curso del desarrollo social. Estos ideales aparecen como reflejo de las necesidades candentes de ese desarrollo. Su propia aparición dice ya que en la vida social existen individuos, grupos sociales y clases que tienden a perfeccionar la vida en sus diferentes aspectos. Son éstas las fuerzas sociales portadoras de las relaciones sociales avanzadas, mensajeras del futuro.

El marxismo demostró hace tiempo que todas las formas de la conciencia social y toda la vida espiritual de la sociedad dependen de las condiciones materiales de la misma, y que

---

[26] F. Engels. *Ludwig Fuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana.* C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. 21, pág. 276.

esa dependencia existe objetivamente, al margen de la voluntad y la conciencia de los hombres. Sólo explicando de qué modo la conciencia y el pensamiento artísticos dependen del mundo exterior y de sus leyes podremos comprender debidamente su relativa autonomía y por qué cada nuevo peldaño en el progreso del arte es un eslabón de la cadena ininterrumpida del progreso histórico de la cultura artística de la humanidad.

La teoría del arte no se concibe fuera de la historia del arte, del mismo modo que es imposible comprender ésta sin teoría, sin la generalización teórica histórico-concreta de los hechos, teniendo en cuenta, por supuesto, el carácter específico del arte. Y una de sus principales peculiaridades respecto a otras formas de la conciencia social es que las leyes del desarrollo artístico se vinculan a las del desarrollo social a través del ideal socioestético. Por eso precisamente *la sucesión legítima de los ideales socioestéticos*, que corresponden a épocas concretas de la humanidad, es lo que caracteriza el progreso en el arte, en la práctica artística histórico-universal[27].

* * *

Desde hace mucho tiempo tienen lugar en la estética incesantes discusiones en relación con el progreso del arte. Unos lo admiten y otros lo niegan.

---

[27] Lógicamente, la valoración de los fenómenos artísticos usando las categorías de "progreso" y de "decadencia" debe caracterizar no sólo las posibilidades de la evolución ascensional del arte de una época a la otra, sino también el grado, la medida en que esas posibilidades se realizan en las condiciones concretas. De ahí que el ideal socioestético de la época en el cual tienen su expresión concentrada las necesidades estético-sociales, que determinan y orientan en definitiva las facultades creadoras de los artistas, hay que verlo en el proceso de desarrollo del arte, en ligazón inseparable con el método creativo, es decir, con la gnoseología artística en acción. En cuanto a la realización de las "potencias" creadoras del método, se manifiesta y efectúa a través de los estilos. Su diversidad testimonia las grandes posibilidades del método de creación, y la hondura cognoscitiva, la capacidad ideoestética de los estilos, de las corrientes y tendencias estilísticas, basadas en ese método, muestran el grado en que se realizan esas posibilidades. Es decir, en el arte, el método evoluciona a través de los estilos, y éstos caracterizan su riqueza estético-cognoscitiva, sus posibilidades, procedimientos y medios para realizarlas en cada época, habida cuenta de la experiencia artística acumulada.

Los adeptos de la llamada concepción del ciclo han reunido bastantes "argumentos" contra el desarrollo ascensional del arte. Pero ninguno refuta el progreso en la vida social y en el arte, sino sus interpretaciones simplistas y metafísicas.

La teoría marxista del desarrollo no tiene nada de común con las concepciones positivistas, no dialécticas, del progreso, con el evolucionismo vulgar. Es, por su esencia, profundamente dialéctica, se atiene siempre a los hechos y no a las conclusiones especulativas. Y en esto reside su fuerza.

1968

EL ARTE Y SUS PECULIARIDADES NACIONALES

Las cuestiones relativas a la especificidad del arte revisten gran importancia teórica y práctica. Están íntimamente ligadas al fortalecimiento de la amistad de los pueblos y de su colaboración en el ámbito de la creación artística y de la cultura, a la lucha contra el nacionalismo burgués y el cosmopolitismo y por el triunfo de los principios del internacionalismo proletario.

El marxismo-leninismo parte de que todas las naciones, grandes y pequeñas, tienen sus particularidades propias que, al reflejarse en el arte nacional, constituyen un elemento integrante de la multinacional cultura mundial y del arte universal. Las mejores realizaciones del arte y de la literatura de todas las naciones pasan a formar parte de la cultura universal.

El arte democrático y socialista de todos los pueblos es internacional por su carácter y contenido, pero no es en modo alguno innacional. Revela la vida del pueblo, las condiciones concretas en que transcurre su existencia social y nacional, refleja los ideales socioestéticos avanzados de los trabajadores, las cualidades peculiares de su nación, condicionadas por las particularidades de su desarrollo histórico y cultural, las cuales confieren al arte de los distintos pueblos su carácter singular y definido.

La praxis de la obra cultural en la URSS y en otros países socialistas es testimonio convincente de que los pueblos llegan a la cultura socialista en formas que concuerdan con su lengua, costumbres y rasgos nacionales. Esta fusión de lo nacional e internacional es también inherente al arte progresista de los países capitalistas. Como decía Lenin, las condiciones de vida de los trabajadores engendran necesariamente en la nación burguesa una ideología democrática y

socialista. Y esa ideología tiene también su expresión en la creación artística.

No es posible, por supuesto, examinar en un artículo todas las cuestiones relacionadas con las particularidades nacionales del arte. Nos detendremos únicamente en algunas de las más actuales, concernientes a la especificidad nacional de la cultura artística.

Cómo se expresa en el arte la psicología de la nación

El hombre dispone de bastantes medios para conocer la cultura y la psicología de los diversos pueblos: la lectura, los viajes, las relaciones personales y los datos que suministra la ciencia. Pero difícilmente se puede encontrar un medio más asequible que el arte, pues, independientemente de lo que represente, se centra en el hombre, en su vida, sentimientos, ideas y aspiraciones, en su actitud hacia la realidad circundante. Y conociendo las obras de arte, de un modo u otro entramos en la vida del pueblo, conocemos sus costumbres y la mentalidad nacional de las gentes.

Pero la cuestión es la siguiente: ¿De qué modo se expresa en el arte la psicología de la nación?

Los sociólogos burgueses, sobre todo los nacionalistas, han dicho acerca de ella bastantes necedades. La han rodeado de una mística nebulosa, presentando la nación cual fenómeno eterno, inmutable, situado encima de la historia, determinado por un supuesto "espíritu nacional", o por "la sangre de la raza", etc. En realidad, esa psicología no es ningún ente místico, independiente, sin relación con las condiciones de vida material del pueblo, ni es tampoco inmutable.

También es absurda la afirmación de los ideólogos de la burguesía reaccionaria de que la psicología de la nación es una ficción.

Esta (o el llamado carácter nacional) es el reflejo en la conciencia de cada pueblo de la condiciones peculiares en que vive. Se entienden por ella los sentimientos, las impresiones y representaciones que tiene cada pueblo del ambiente que le rodea. Se forma y manifiesta en toda la heterogénea actividad social del pueblo y se expresa con mayor relieve en las particularidades específicas de la cultura nacional y en los rasgos peculiares del arte.

El arte de cada nación lleva implícitos sus rasgos propios, sin que eso signifique que entre las naciones no haya nada de común. Los trabajadores de las distintas naciones tienen, sin duda, mucho de común en cuanto a sus condiciones de vida, mentalidad y cultura. Cuando hablamos de particularidades de la vida de cada nación que, de un modo o de otro, se reflejan en las peculiaridades de su cultura y su arte, *afirmamos con ello que tienen también algo de común, que se manifiesta en lo nacional-particular y que no existe fuera de ello.*

En la creación artística de los distintos pueblos, lo peculiar se liga ante todo al hecho de que en la psicología de cada pueblo se reflejan las particularidades de su desarrollo histórico, de su vida social, sus costumbres, así como el medio geográfico, la naturaleza que le rodea. Todo ello se refracta en las obras de arte, comunicándoles una coloración nacional, un matiz específico nacional.

La psicología de la nación se expresa con particular claridad en el arte cuando se representan directamente el pueblo o personas que forman parte de él, su actividad y su lucha, sus condiciones de existencia, su mundo interior, sentimientos e ideas. Así, en el relato *El cante del pueblo*, que debemos a la pluma de Toká Salchak, uno de los iniciadores de la literatura tuvina, trabamos conocimiento con el pueblo de Tuva y su lucha por la libertad antes de la revolución, y con los rasgos de su carácter nacional. En su novela *Apsherón*, Mejti Husein descubre el rico universo interior del maestro sondeador de petróleo, el anciano Ramazán, a través del cuál muestra la fisonomía espiritual del pueblo azerbaidzhano, sus mejores rasgos nacionales, desarrollados en las condiciones del Poder soviético[1]. Y no sólo en este

---

[1] Para evitar malentendidos, señalemos que en la literatura los rasgos individuales de carácter expresan lo general, es decir, los aspectos esenciales de carácter del pueblo que representa. Pero sería peregrino ver en cada rasgo individual del personaje típico una particularidad de toda la nación. Un enfoque mecánico es siempre malo en todo, y, por consiguiente, en el arte. Hay que distinguir el carácter nacional objetivo y su reflejo en el arte. Ninguna obra de arte,, por genial que sea, puede revelar por completo el carácter de una nación; eso puede hacerlo únicamente el arte en su conjunto, y sólo cuando está en su período de auge. Por lo general, en una obra literaria tenemos una diversidad de caracteres individuales, cada uno de los cuales revela algún aspecto del carácter nacional concreto en una etapa determinada de su desarrollo histórico.

género de obras, incluso en las que no aparecen directamente el pueblo y su actividad, se advierte de todos modos el impacto de la psicología del pueblo, de la nación.

En cualquier obra de arte observamos ciertas peculiaridades inherentes al arte de una determinada comunidad nacional. ¿Acaso puede confundirse la íntima, suave, melodiosa, polifónica canción popular rusa con la improvisación yakuta o con los aires azerbaidzhanos de un caprichoso cromatismo? De ningún modo. Aparte de que no sólo se diferencian por su estructura melódica, sino también por su forma de ejecución. Esto último, dicho sea de paso, se destaca en las obras de muchos escritores rusos. Basta recordar cómo presenta Turguénev la ejecución de la canción popular rusa *Eran muchos los senderos que atravesaban la campiña* en su relato *Los Cantantes*, y la improvisación yakuta que describe Korolenko en su *Historia de uno de mis contemporáneos.*

Por consiguiente, la especificidad nacional del arte expresa y refleja lo nacional peculiar inherente a un pueblo. El arte "discierne" la idiosincrasia de la nación y la reproduce. Pero el artista no sólo percibe lo suyo directamente, viviendo en una comunidad nacional, en un "medio" nacional. Lo capta también por un camino más complejo, indirecto, es decir, asimilando la cultura espiritual de su pueblo.

A veces se aborda de manera simplista esta cuestión de la especificidad nacional del arte. Hay quien piensa que lo que tienen de específico nacional la cultura y el arte puede deducirse directamente del medio geográfico, del género de vida y de las ocupaciones económicas del pueblo. Pero la cosa es mucho más compleja. El medio histórico-social y geográfico se refleja primeramente en la psicología de la nación y después, y ya a través de ella, en las particularidades específicas de la cultura y del arte. Y no puede ser de otro modo. El artista describe el medio geográfico no simplemente como "realidad objetiva"; no reproduce la naturaleza "en general", sino lo que es cercano y entrañable al pueblo.

Cualquier ruso que contemple un paisaje de los pintores ambulantes[2] percibe en el acto su naturaleza natal, el

---

[2] Se alude a los pintores realistas del siglo XIX de la sociedad rusa "Los ambulantes". (*N. de la Edit.*)

"espíritu ruso". Y es perfectamente comprensible. Cuando estos artistas pintaron la naturaleza rusa, fijaron en sus lienzos su belleza singular, y a través del paisaje transmitieron su amor a la patria. Por ello, sus cuadros tienen un carácter ideológico emotivo particular, con sus impresiones vivas y conmovedoras de la naturaleza patria. Y esto no puede dejar de influir en el que los contempla.

Podría uno preguntarse: ¿qué hay de notable en el cuadro de Savrásov *Han vuelto los grajos*? Aparentemente es muy sencillo: vemos en primer plano unos abedules encorvados, plagados de grajos, y al fondo, una pequeña iglesia rodeada de casuchas viejas. Y eso es todo. Y, sin embargo, cuesta trabajo apartarse del cuadro. En el transparente aire primaveral, en los abedules amados desde la niñez, que el artista representa con tanta naturalidad, en la sencilla gama de azul, blanco y castaño con todas sus variaciones de tonos y matices, brota la vida y se siente el despertar de la naturaleza natal. Y esto alegra y conmueve. Sobre todo, porque la naturaleza que se representa está "poblada", está relacionada con la vida y el trabajo del pueblo, y el hombre siempre se enorgullece legítimamente de los frutos de su inteligencia y de la obra de sus manos.

Las auténticas obras del arte nacional están siempre enraizadas en el suelo patrio. Además, al hablar del reflejo de la psicología de la nación en las particularidades específicas del arte nacional, no es posible dejar de advertir que cada artista "recoge" a su modo los rasgos nacionales peculiares partiendo, sobre todo, de las opiniones socioestéticas, de la visión del mundo de una determinada clase.

Esto se percibe con toda claridad cuando diversos artistas presentan fenómenos similares y los mismos caracteres sociales. Veamos un ejemplo. En los años del 40 al 60 del siglo pasado, el arte progresista ruso centraba su mirada en el campesinado; pero no "en general", sino en el campesinado ruso, que incluso bajo el brutal yugo de la servidumbre supo conservar su ansia indomable de libertad y su extraordinario vigor espiritual. En aquellos años, la destrucción del "salvajismo señorial" se consideraba por todos los artistas avanzados de Rusia la más importante tarea nacional, sin resolver la cual sería imposible el progreso del país.

Pero, librando batalla por la emancipación del campesinado, los distintos artistas colocaban en primer plano diversos rasgos del carácter nacional del campesino ruso de su tiempo. Iván Turguénev reveló magníficamente el aspecto poético del semblante espiritual del campesino ruso, las dotes espirituales del pueblo. En sus *Memorias de un cazador* desfila ante nosotros toda una galería de personajes de talento, hijos del pueblo. Junto al juicioso Jor, con su sentido práctico, y el poético soñador Kalínich, vemos al buscador de la verdad Kasián, al valeroso Máximo y al inteligente Yákov Túrok.

Cualquiera que sea la imagen del campesino, su clara personalidad muestra los rasgos típicos del carácter nacional ruso. Con todo el conjunto de sus imágenes artísticas, Turguénev explicó y demostró que los campesinos tenían el derecho natural de ser libres, que su dependencia feudal del terrateniente era un tremendo mal y una injusticia.

Nikolái Nekrásov, que fue contemporáneo de Turguénev, representó ese mismo carácter nacional del campesino ruso. También él, según sus propias palabras, "colmó la vida con la lucha por el ideal del bien y de la belleza". Pero, mientras Turguénev usó principalmente argumentaciones morales a favor de la liquidación de la servidumbre, Nekrásov hizo patente que el pueblo ruso no sólo tenía derecho a la libertad, sino también peleaba por ella e iba a conquistar su emancipación en la lucha revolucionaria "abriéndose camino con su pecho". Nekrásov destacó el espíritu revolucionario y el amor a la libertad que alentaba al pueblo ruso. Poeta de la democracia revolucionaria, fue enteramente solidario con Belinski, el cual declaró incongruente con la realidad la teoría de Jomiakov y sus congéneres, de que el principal rasgo del carácter nacional ruso era la "resignación nacional". En el poema de Nekrásov *Quién es feliz en Rusia* es imborrable la figura de Saveli, valiente ortodoxo ruso, que junto con sus camaradas se alzó contra el yugo terrateniente, por lo que hubo de sufrir "veinte años de riguroso presidio y viente de deportación", sin que nada quebrantase su firmeza ni sus ansias de libertad. Y en la imagen de Grisha Dobrosklónov, Nekrásov muestra los rasgos del "defensor del pueblo", del futuro revolucionario surgido de las capas inferiores de la sociedad.

Así pues, los rasgos del carácter nacional inherentes al pueblo se manifiestan en el arte y los revela el artista desde determinadas posiciones sociales. Lo cual es comprensible por cuanto que el artista representa a una u otra clase de una comunidad nacional dada.

El arte refleja el carácter nacional del pueblo no fuera del tiempo y del espacio, sino siempre en un estadio concreto del desarrollo social. De aquí que para comprender la psicología de una nación y su expresión en las peculiaridades específicas del arte, hay que abordar el problema de manera histórico-concreta. No hay que olvidar que pese a su gran estabilidad, los rasgos del carácter nacional no son inalterables. La psicología de la nación, o lo que es lo mismo, el carácter nacional, se modifica al cambiar las condiciones de existencia del pueblo de las que es producto y reflejo. Por ello hay que tener en cuenta, de un lado, la continuidad de los rasgos específicos de la psicología en la vida, en la cultura nacional y en el arte de un pueblo, y, de otro, captar los elementos nuevos que aparecen en el carácter nacional por influjo de las nuevas condiciones de vida social de la nación y que, de un modo u otro, se reflejan en las obras literarias, musicales, pictóricas, etc.

Todos recordamos, por ejemplo, la figura de Vasili Tiorkin, personaje del poema del mismo nombre de Alexandr Tvardovski. Es la imagen de un soviético ruso educado por el Partido Comunista y entregado totalmente a él. Este hombre soviético heredó las mejores cualidades que a lo largo de su historia fueron forjándose en el pueblo ruso, en lucha contra la naturaleza, contra los invasores extranjeros y los opresores "patrios". Pero esos rasgos se manifiestan ahora de otro modo, pues en muchos aspectos el hombre no es ya el mismo: son otros sus pensamientos, sentimientos y afanes y su universo interior. El carácter nacional del pueblo ruso evolucionó al compás de las transformaciones revolucionarias en las que tomó parte. Y esos nuevos rasgos aparecen en forma visible en la figura de Tiorkin caracterizándole como personaje.

Son también característicos a este respecto los versos *A la mujer rusa*, de Mijaíl Isakovski. El poeta evoca deliberadamente a Nekrásov. Pero la mujer rusa de la época soviética de la que habla Isakovski no es la que se describe en la poesía de Nekrásov. Es un miembro libre de la sociedad e igual en

derechos. Defendiendo su patria socialista da pruebas de firmeza y valor y de gran conciencia, de patriotismo socialista y de internacionalismo[3].

Lo nacional y lo clasista en el arte de la sociedad dividida en clases

En el arte se opone a veces lo nacional y lo clasista como dos nociones que se excluyen mutuamente. Unos consideran el arte un fenómeno no clasista, cerrando los ojos a la lucha de clases que se libra en el seno de la sociedad burguesa. Otros perciben la esencia clasista del arte en la sociedad dividida en clases, pero no toman en consideración sus particularidades específicas nacionales.

No es difícil darse cuenta de que con toda su aparente diferencia, estos dos criterios, opuestos a primera vista, son análogos en definitiva. Juntos o separados son extraños a la concepción marxista-leninista del arte y no tienen nada de común con su desenvolvimiento real.

Todo hombre imparcial comprende con facilidad que en la sociedad dividida en clases, el arte, además de ser el reflejo de la lucha de clases, es palestra e instrumento específico de la misma. A la vez, refleja la vida de su pueblo siempre en las condiciones concretas de su "medio" histórico-social y nacional, en razón de lo cual las particularidades y tradiciones nacionales se manifiestan, de una manera o de otra, en el arte de todas las clases de una comunidad nacional dada. Pero de modo diferente, refractándose a través de la psicología y la ideología de clase.

Los ideólogos de la burguesía reaccionaria tratan de velar el carácter de clase del arte y presentar como "corriente única" el desarrollo de la creación artística, es decir, al margen de la lucha de clases. Los nacionalistas burgueses suelen oponer la totalidad del arte de una nación a la totalidad del arte de otra, presentándolos como adversarios. La finalidad de tales "teorías" es clara. Los

---

[3] El pueblo soviético es multinacional. Pero se han forjado en los individuos de todas las naciones y pueblos de nuestro país unos rasgos comunes de fisonomía espiritual, fruto del nuevo modo de vida socialista, que se manifiestan, naturalmente, en la creación artística. Véase a este respecto mi artículo *El comunismo y las perspectivas de las culturas artísticas nacionales. "Politícheskoe samoobrazovanie"*, 1961, № 9; Revista *Znamia*, 1973, № 11.

ideólogos del imperialismo intentan ocultar que, junto a la cultura burguesa dominante, existen y se desarrollan en cada nación burguesa elementos de una cultura democrática y socialista. De este modo pretenden también impedir la colaboración cultural de los artistas progresistas de los diferentes países, disociar las fuerzas del arte democrático y socialista, ya que todo lo que sea rebajar la ideología democrática y socialista equivale a fortalecer la ideología burguesa. Los apologistas del imperialismo pretenden hacer pasar por intereses nacionales los de la burguesía reaccionaria. Sin embargo, mientras domine la burguesía imperialista no hay ni puede haber comunidad de intereses entre todas las clases de la nación burguesa, ni un arte nacional con una base clasista única.

Al arte de las "capas superiores", de las clases pudientes alejadas del pueblo, se opone y lo combate activamente un arte de contenido ideológico democrático y socialista que surge de manera incontenible, inexorablemente. La cultura democrática comprende la creación progresista colectiva del pueblo y el arte profesional avanzado, incluido el de los artistas que, aunque procedan de la clase dominante, al reflejar verazmente la vida contribuyen al progreso del pueblo y defienden de algún modo sus intereses cardinales. Lenin subrayaba que la cultura proletaria, la cultura de la sociedad socialista se vincula indisolublemente a la cultura democrática anterior: "Los obreros crean en todo el mundo su cultura internacional, que han venido preparando desde hace mucho los defensores de la libertad y los enemigos de la opresión" [4].

El carácter de clase del arte no anula en absoluto ni reduce en lo más mínimo sus peculiaridades y formas nacionales, lo mismo que la existencia de clases antagónicas y la encarnizada lucha entre ellas no implica el desmoronamiento de la nación. Todas las clases que la forman viven en un mismo "medio" nacional, tienen comunidad de territorio, de lengua, de vida económica y de particularidades específicas de cultura nacional.

¿En qué se manifiesta concretamente lo nacional, común a todos, en el arte de la sociedad dividida en clases?

La especificidad nacional inherente al arte de una nación se expresa ante todo en que los valores artísticos —los que

[4] V. I. Lenin. *La clase obrera y la cuestión nacional. O.C.*, t. 23, pág. 150.

son creación colectiva de las masas y los del arte profesional— no son patrimonio de una clase: lo son de toda la nación, aunque son creados por las diferentes clases y cada una los interpreta a su modo. Por ejemplo: los poemas épicos rusos y las leyendas populares, las obras de Pushkin y Lérmontov, de Gógol y Turguénev los leían en Rusia gentes de diversos estamentos y clases. Todos son para los rusos familiares y amados desde la infancia. Se enfrascan en su lectura en los años mozos y de este modo se inician en la cultura artística de la nación que fue formándose con la historia, conocen mejor la naturaleza natal, su lengua y la psicología de su pueblo.

No cabe duda de que el arte de cada nación tiene sus imágenes predilectas que expresan las particularidades de su "medio" histórico-cultural y nacional, sus propios procedimientos y medios de expresión, que constituyen el fondo nacional de la cultura artística. Son, en la lírica de la canción rusa, las imágenes de los grandes ríos Volga y Don, del halcón y el abedul blanco, etc. Presentan también un carácter nacional general procedimientos y medios de expresión de la lírica usados en la canción rusa: los paralelismos sintácticos, los comienzos y estribillos, las repeticiones, etc. Todos esos procedimientos e imágenes pueden encontrarse en el arte de distintas clases de la nación rusa.

Cabe señalar que ciertos rasgos psicológicos son inherentes a la nación como particularidad característica de ella, pese a la existencia de clases antagónicas en la nación burguesa. Se expresan dichos rasgos en la peculiaridad de la cultura artística de la nación. Por eso, podemos distinguir las obras de los escritores franceses, supongamos, de las de los alemanes, ingleses o italianos, y esclarecer por qué, en la producción de artistas de naciones distintas, fenómenos sociales del mismo tipo y caracteres sociales análogos aparecen en forma singular, tienen, como suele decirse, su colorido nacional. Por ejemplo: es corriente encontrar en la literatura de los distintos pueblos la figura del usurero. Y no es casual, pues todos ellos pasan de uno u otro modo por las mismas fases de desarrollo histórico. Y es eso lo que explica, y no la imitación, cierta semejanza en las imágenes de usureros creadas por escritores de pueblos diversos. Pero es evidente que esta semejanza es muy relativa. Es fácil convencerse cuando se piensa en Shylock de Shakespeare,

en Gobseck de Balzac y en Kori-Ishkamb de Sadrillín Ainí. Cada una de esas imágenes es original, singular en sus rasgos individuales y nacionales. Y se comprende perfectamente en qué se basa esa singularidad, de dónde dimana. Tiene su origen, sobre todo, en que los distintos pueblos recorren el camino general del desarrollo cada uno a su modo; se explica por la época y por el "medio" nacional que genera determinados caracteres y fenómenos, sin hablar ya de la peculiaridad de tradiciones nacionales y del talento de los diversos escritores.

La historia del arte muestra claramente que existe cierta identidad de rasgos específicos del arte nacional que es inadmisible desconocer. Pero tampoco se puede separar en el arte de la sociedad dividida en clases lo nacional y lo clasista.

La psicología de la nación se manifiesta de algún modo en la producción artística de todas las clases de una comunidad nacional dada. Pero en cada clase se refracta a su manera, toda vez que se manifiesta a través de las particularidades específicas de la cultura, y en la sociedad de clases esta cultura tiene un carácter clasista.

En el arte de una tal sociedad, lo nacional y lo clasista conviven, son inseparables, y lo más importante es el principio de clase. Pese a todas las diferencias que existen entre los pueblos, los intereses de clase son mucho más fuertes que las diferencias nacionales. De aquí que el himno *La Internacional*, que surgió en Francia, es tan cercano al corazon y a la mente de los soviéticos y de los trabajadores de todo el mundo, y que el *Canto a la Patria* soviético, o el *Himno de la Juventud Democrática*, también soviético, suenan bien y llegan al alma de los trabajadores franceses y los de todos los países.

En cambio, la burguesía imperialista francesa, como la de los demás países, siente aversión por *La Internacional*, el *Canto a la Patria* y el *Himno de la Juventud Democrática*. Este es un ejemplo de que aproxima a los trabajadores del mundo entero la unidad de tareas e intereses de clase, radicalmente opuestos a los intereses de la burguesía. Es también un ejemplo de cómo el aspecto nacional en la vida y en el arte se subordina al aspecto clasista.

Ya hemos señalado que cada artista pinta todo lo que le es familiar, lo nacional, a la luz de determinadas opiniones socioestéticas, de una visión clasista del mundo. Pero hay

algo más. La significación principal del aspecto clasista en el arte se expresa también en que los valores artísticos de la cultura nacional no los perciben del mismo modo las diferentes clases. Hablando de su tiempo, Engels decía que a Byron y a Shelly los leían "casi exclusivamente los estamentos sociales inferiores, y ninguna persona "respetable" que no quiera merecer la peor reputación osará tener sobre su mesa las obras de Shelly" [5]. A medida que fue desarrollándose la sociedad burguesa, la aversión de la clase dominante a las ideas avanzadas, contenidas en la creación de Byron y Shelly, lejos de atenuarse, se exacerbó.

La burguesía imperialista juzga peligrosos hasta los artistas de tiempos pretéritos que lucharon por la libertad y se pronunciaron valientemente contra la opresión del hombre por el hombre. Y en este sentido se comporta, sobre una nueva base, lo mismo que todas las clases reaccionarias.

El arte de las clases reaccionarias idealiza y pone por las nubes los aspectos *retrógrados* del factor psicológico, mientras que el arte avanzado, democrático y socialista contribuye a superar los rasgos conservadores de la psicología y exige la reestructuración de las relaciones sociales que los generan. En este sentido es muy ilustrativa la actividad de los demócratas revolucionarios rusos. A diferencia de los eslavófilos y demás defensores del "pasado nacional", preconizaron la lucha resuelta contra el anquilosamiento y la rutina, ayudaron a desarraigar el atraso y a impulsar las mejores cualidades del carácter del pueblo, destacando que el arte estaba llamado a estigmatizar lo negativo y atrasado, a anunciar la aurora del mañana, a preparar el terreno al futuro. Estos postulados de la estética democrático-revolucionaria conservan en nuestros días toda su fuerza: el arte democrático y socialista no sólo sigue los pasos de la vida registrando lo que en ella observa, sino que desbroza el camino a lo nuevo, exhorta a marchar adelante, forma y desarrolla las mejores facetas del carácter de los hombres.

En las condiciones actuales es bien evidente que son los escritores de orientación democrática y revolucionaria los más consecuentes en la lucha por el florecimiento de un arte nacional vinculado a la vida de las masas populares, y que hasta los escritores más brillantes se empequeñecen y se

---

[5] F. Engels. *Cartas de Londres*. C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. 1, pág. 513.

transforman en nulidades cuando se uncen al carro de las clases dominantes explotadoras. Son harto conocidos los hechos de este género.

Ahora bien, sería erróneo explicar las diferencias en la manera de representar el carácter nacional en el arte sólo por las distintas posiciones ideológicas y clasistas de los artistas. No en vano hablaba Lenin de la psicología del obrero y del campesino. Esta psicología se configura espontáneamente por influencia directa de la vida. Pero hay aquí una interdependencia entre el proceso espontáneo de formación de la conciencia social por influjo de las condiciones de la vida diaria y la actividad organizativa que despliega el Partido Comunista.

No hay que olvidar que en la sociedad dividida en clases antagónicas, la existencia social de las diferentes clases no es la misma, y que, en consecuencia, son particulares su psicología y fisonomía sociopolítica. Y un arte fiel a la verdad de la vida no puede desentenderse de estas particularidades.

Quien haya leído la novela histórica del escritor soviético buriato Chimit Tsidendambáev, *Dorzhi, hijo de Banzar,* recordará sin duda cuán diferente es la mentalidad de las gentes sencillas de la de sus opresores. Vemos al infeliz Erdemte. Tiene cuarenta y cinco años y parece un anciano. A tal extremo le han extenuado sus preocupaciones, la miseria y el llanto de los hijos hambrientos. Y, sin embargo, ¡qué belleza de alma! O a Eshi Zhamsúev. Es pobre. Nada tiene, aparte de su yegua Rizhuja y su *jur,* un instrumento de música. Pero es un hombre insobornable, honrado a carta cabal, con gran dignidad y sentido del deber y, además, es un músico de talento. Es fiel en todo a su pueblo. ¡Con qué facilidad fluye su música infundiendo ánimos al pueblo! Y, al mismo tiempo, ¡cuánta ira vibra en ella cuando Eshi ridiculiza a los ricos! El autor no idealiza el pasado de su pueblo. No esconde la ignorancia y la superstición que marcaron su huella en su vida espiritual y en su mentalidad, muestra que ni la más negra miseria, ni las mallas de la superstición, ni las continuas vejaciones de que eran objeto por parte de los ricos, pudieron quebrantar la fuerza de espíritu de los trabajadores.

No le fue nada fácil al pueblo buriato pasar de las tinieblas a la luz. Tropezó en su camino con las fuerzas hostiles, con los que avasallaban a los trabajadores. En la

aludida novela de Tsidendambáev, esas gentes están representadas principalmente por el ricachón Marjansái Zharbáev y el Lombotsirénov. Toda la "sapiencia" de Marjansái se revela con claridad en el testamento que deja a su hijo: "No hay que compadecerse de nadie ni preocuparse por nadie". "No hagas nunca un préstamo a los parientes. Es mejor hacerlo a un extraño: te lo devolverá antes y con mayores ganancias". "La fuerza reside en la riqueza". "No permitas que te agravien, agravia tú a los demás", etc. Estos fueron los preceptos que siguieron en la vida Marjansái y su padre Zharbái.

Las clases antagónicas de una misma nación se diferencian substancialmente unas de otras por su fisonomía social y psicológica. Son dos tipos sociopsicológicos opuestos. El no tener en cuenta esta circunstancia entraña siempre malas consecuencias.

En la historia del arte y de la literatura se dan bastantes casos de que las mejores cualidades de una nación se adjudicasen por completo a la clase dominante explotadora, que se proclamaba "la sal de la tierra". Por ejemplo, Karamsín afirmó en su tiempo que "la nobleza es el alma y la imagen magnánima de todo el pueblo". Por otra parte, la concepción extraclasista de la psicología social en la sociedad dividida en clases antagónicas lleva a considerar como cualidades del conjunto de la nación el egoísmo y conservadurismo inherentes a la clase explotadora (la hobleza o la burguesía).

Los mejores rasgos de la nación no se encarnan en los grupos sociales parasitarios, sino en las fuerzas democráticas avanzadas, que se abren camino hacia adelante y posibilitan el progreso de la sociedad. Pero,en el seno de una nación,las clases no están separadas por una muralla inexpugnable. Viven en una misma sociedad y se influyen mutuamente.

En la cultura espiritual de una sociedad dividida en clases antagónicas prevalece sin duda la clase que domina en la producción material. Pero al mismo tiempo que influye en la fisonomía espiritual de otras clases ¿no es a su vez influida por ellas? Lo es, desde luego, y con bastante fuerza. La lucha de clases imprime su sello en todas las formas del pensamiento social, de la conciencia social y de la cultura, incluido el arte. Es más: por la presión de los movimientos populares, artistas avanzados, formados en los medios de la clase dominante explotadora, abandonan con frecuencia sus

posiciones y se colocan al lado de las fuerzas progresivas.

No es casual, por ejemplo, que Radíschev, que pertenecía a la nobleza, defendiese resueltamente en Rusia en el siglo XVIII puntos de vista democráticos y revolucionarios y preconizase el derrocamiento revolucinario de la autocracia y del régimen de la servidumbre. En la formación de la visión del mundo de este pensador desempeñó sin duda un papel importante y decisivo el movimiento campesino que dirigió Pugachov.

Es también sabido que León Tolstói, no comprendiendo la revolución, se apartó ostensiblemente de ella, pero su creación, como indicara Lenin, fue el espejo de la primera revolución rusa, la expresión de las ideas y del estado de ánimo del campesinado ruso en el período comprendido entre 1861 y 1905. Por algo dijo Lenin conversando con Máximo Gorki: "Hasta este conde no ha habido en la literatura rusa un mujik auténtico".

Resulta a primera vista un cuadro sorprendente e incomprensible: el noble Radíschev impulsa las ideas democráticas y revolucionarias y el conde Tolstói ve la vida de la sociedad rusa con los ojos del campesino ruso. Pero no hay nada de extraño ni de incomprensible si estos hechos no se enfocan en abstracto, sino partiendo del desarrollo histórico peculiar de Rusia y de la lucha de clases que se libraba en su seno.

Cada clase de la nación hace su aportación al tesoro de la cultura nacional y del arte. Y esta aportación de las diferentes clases no es la misma en la cultura nacional de una nación ni en las diferentes naciones[6].

En virtud del carácter peculiar del desarrollo histórico-cultural de un país, las diferentes clases marcan una huella mayor o menor en la psicología y la cultura espiritual de la nación. En Inglaterra, por ejemplo, la aristocracia feudal no ejerció una influencia seria en la psicología de la nación ni en su vida espiritual. Ya después de la guerra de las Dos Rosas, se formó aquí una nueva aristocracia que era mucho más burguesa que feudal. Y no es sorprendente que en la época del Renacimiento se expresase

[6] Al examinar la aportación histórica de las diferentes clases a la cultura nacional no hay que encerrarse en el marco de una clase, sino tener en cuenta la interacción de todas las clases de la sociedad y su lucha, así como el papel fundamental, decisivo, de las masas trabajadoras en la formación y desarrollo de una nación y de su cultura.

claramente en la literatura inglesa no sólo el sentido antifeudal, sino también antiburgués. En el período de la Ilustración, en esta literatura más que en cualquier otra se reflejaron los rasgos del espíritu emprendedor burgués, y al mismo tiempo la actitud crítica hacia el ideal burgués del "reino de la razón".

En Francia se daba entonces otra situación. El desarrollo del capitalismo era más lento y hasta la revolución burguesa del siglo XVIII siguió dando el tono la aristocracia. Por eso, ésta dejó en la literatura francesa de esa época una huella más profunda que en Inglaterra.

Las incidencias históricas de Rusia diferían de las de Inglaterra y Francia. Debido al lento desarrollo económico y social no había una burguesía como la de Francia y, en cierta etapa, las capas avanzadas de la nobleza intervinieron contra la despótica autocracia y el régimen de la servidumbre. Indudablemente, con todas sus limitaciones, la nobleza avanzada desempeñó en Rusia un papel positivo en el desenvolvimiento de la cultura y del arte incomparablemente mayor que en Francia, sin hablar ya de Inglaterra. Pero hay otra cosa esencial: en Rusia, la burguesía no fue nunca una clase revolucionaria, tanto antes de la aparición de un proletariado fuerte y templado, como, con mayor razón, después de que éste irrumpiera en la palestra de la historia. Antes de que surgiese en Rusia la clase obrera, actuaba en las avanzadas de la lucha revolucionaria el campesinado. Su protesta revolucionaria contra el yugo de la servidumbre en la época de descomposición del sistema feudal encontró un vivo eco en el ámbito de la ideología y en la esfera del arte. Por eso, el democratismo, la defensa de los intereses de las masas trabajadoras, se advierte de forma visible en la historia del arte ruso. En Rusia, el papel desempeñado por la burguesía en el desarrollo cultural fue insignificante, mientras que tuvo excepcional importancia la ideología democrático-revolucionaria.

La tradición nacional y los vínculos internacionales en el arte

Es sabido que lo que hay de común en las condiciones de vida y de lucha de las masas trabajadoras de las distintas naciones forja en ellas rasgos comunes de fisonomía

espiritual y de cultura. Las ideas de justicia y de respeto al hombre, el amor a la patria y la aversión a los explotadores se destacan en el arte democrático de todos los pueblos. Si tomamos las obras épicas es fácil percatarse de que, por lo general, los héroes positivos son guerreros, firmes defensores de la tierra natal contra los "infames enemigos". En la creación poética oral encontramos siempre la imagen del hombre del pueblo con inteligencia y fuerza de voluntad, que consigue la victoria después de vencer con valentía las intrigas del enemigo. No es menos evidente la idea del patriotismo en el arte profesional democrático, tanto de tiempos pasados como del presente.

Eso prueba que, en virtud de la comunidad de intereses cardinales de las masas trabajadoras de todas las nacionalidades, de los objetivos comunes de su lucha contra los opresores, por el progreso social, el contenido del arte de cada pueblo es *internacional*. Mas lo común, lo internacional, aparece en cada pueblo de manera peculiar, original.

En nuestra época se ha acrecentado extraordinariamente la importancia de las masas en la vida social de todos los países del mundo. Es por ello natural que la literatura progresista contemporánea de los pueblos de la Tierra se centre en los hombres que sostienen la lucha activa por la paz, la democracia y el socialismo. Pero, ¿acaso no se advierte la particularidad nacional, por ejemplo, en la obra *Los Comunistas*, de Luis Aragón, y en la de Jorge Amado, *Los subterráneos de la libertad*, aunque ambas estén consagradas a la lucha revolucionaria de la clase obrera guiada por los partidos comunistas? Se advierte, y muy claramente. Pero ¿cómo y en qué se manifiesta esa peculiaridad en el arte?

Entre los historiadores de la literatura y del arte y los filósofos se ha convertido casi en axioma la tesis según la cual lo específico nacional del arte se manifiesta sólo en la forma. Y muchos reducen la forma nacional de la literatura al idioma. ¿Es así? No, no lo es. La cosa es mucho más compleja.

No cabe la menor duda de que desde que hicieron su aparición las naciones, el arte se desarrolla en forma nacional, forma que tiene raíces históricas profundas. A través de la forma nacional se generaliza en la literatura, la pintura, la arquitectura y la música, en todos los tipos de creación artística, la experiencia acumulada por cada pueblo a lo largo de la historia. Se expresa en los procedimientos

específicos propios de cada pueblo de exponer y representar la imagen artística. Sin embargo, las motivaciones y procedimientos formales de representación, propios de tal o cual pueblo, no pueden explicar por sí solos las particularidades nacionales del arte. Al contrario, ellos mismos deben ser explicados en última instancia partiendo del desarrollo histórico-cultural de cada pueblo, teniendo en cuenta las circunstancias específicas de su vida social y nacional.

El arte nace siempre de las condiciones históricas concretas de la vida del pueblo. Siendo por naturaleza uno de los medios de conocer y transformar la realidad, refleja los pensamientos y afanes del pueblo, su mentalidad y condiciones de vida, educándole en el sentido ideoestético. Y el realismo socialista no constituye una excepción. Este, según definición certera de Luis Aragón, "adquiere en cada país un valor universal sólo cuando hunde sus raíces en su realidad nacional particular. Sobre esta base, brota a borbotones". Y así es, efectivamente. Un arte que no refleje los aspectos esenciales de la vida del pueblo no es arte. ¿Acaso es posible en el arte lo típico al margen de lo nacional, es decir, sin caracteres nacionales en sus circunstancias histórico-concretas peculiares?

La verdad artística supone como condición imprescindible reflejar el carácter nacional en el ambiente típico de su vida social, de sus costumbres, etc. Por consiguiente, el contenido socialista del arte soviético, teniendo un carácter internacionalista, no carece de "personalidad", pues refleja la "fisonomía" de naciones y pueblos bien determinados y la vida de los mismos. De ello es fácil convencerse comparando obras de escritores soviéticos, como *Campos roturados*, de Mijaíl Shólojov; *Gvadi Bigva*, de Leo Kiacheli, y *Cuesta arriba*, de Anna Sakse, en las que se describe el proceso de colectivización en el campo y de transformación de la conciencia y la psicología del campesino bajo la dirección del Partido Comunista y por el influjo de la nueva vida colectiva en la cuenca del Don, en Georgia y Letonia.

Así pues, lo general y lo nacional peculiar de la vida de cada pueblo se reflejan no sólo en la forma, sino también en el contenido de las obras literarias[7]. Por eso no es justo

---

[7] En la vida no hay nada general abstracto. Hay caracteres concretos que surgen en determinadas condiciones sociales y nacionales. Por eso, lo general debe ser comprendido y expuesto en las obras literarias en toda su

exagerar el aspecto nacional en su contenido ni ver lo específico nacional del arte sólo en la forma nacional. La forma nacional no puede separarse de su contenido, del conocimiento de lo general y particular de la vida de los pueblos, de su reflejo por el artista a la luz de una concepción del mundo y de un ideal socioestético determinados[8].

La singularidad de la forma nacional en el arte se determina por el contenido y se halla en dependencia de las particularidades específicas de las diversas modalidades de la creación artística nacional. Los elementos esenciales que la integran son la lengua y los recursos y procedimientos de composición y representación propios del arte de cada comunidad nacional. Estos elementos de la forma nacional toman cuerpo en el curso del desarrollo de la creación artística de un pueblo dado, se afirman y pulen de generación en generación, conservando cierta estabilidad. Sin ellos es imposible la forma nacional del arte. Pero no son un fin en sí. En el proceso de creación artística se subordinan a la intención ideoartística y sirven para expresar el contenido ideológico.

Los principios de estructuración de las obras y los elementos formales tomados por separado *tienen en muchos aspectos un carácter internacional* (por ejemplo, los principios de composición de la novela o del relato en la literatura; en la música, la forma de las sonatas, etc.). Pero, a la vez, cada obra se apoya siempre de alguna manera en las tradiciones

---

singularidad nacional. Si el escritor construye de manera especulativa lo abstracto general, entonces, en lugar de imágenes artísticas llenas de vida resultará un ente esquemático. Y a la inversa: si a través de lo individual no se trasluce lo general, lo típico, tendremos un bosquejo superficial puramente externo, con muy poca relación con el arte. Y se comprende, pues ni en la vida ni en el arte se puede oponer lo nacional peculiar a lo general e internacional. Lo nacional es inseparable de lo internacional y surge, se consolida y enriquece sobre una base internacional.

[8] Hay que tener en cuenta otra circunstancia que señalé en mi artículo *Lo internacional y lo nacional en el arte...*, y es que, "a medida que se desarrolla el contenido socialista del arte, se afirman en la forma nacional elementos que devienen comunes, cercanos y comprensibles para todas las naciones socialistas. Estos elementos, una vez que surgen, influyen a su vez en el contenido socialista. En virtud de esta compenetración dialéctica se configuran y consolidan un arte internacional por su carácter y, claro está, elementos de la forma que son internacionales, comunes a todas las culturas nacionales". (Revista *Kommunist*, 1961, № 17, pág. 65.)

nacionales tanto en lo concerniente al contenido como a la forma.

La tradición nacional en el dominio de la forma sirve a culturas de contenido ideológico diferente y a clases diversas. Pero la actitud que las distintas clases tienen hacia ella no es la misma, puesto que no son iguales los objetivos y las tareas ideológicas que esas clases se plantean. Es natural que las clases progresistas de cada momento, cuya actividad coincide con las necesidades candentes del desarrollo social, asimilen e impulsen las tradiciones artísticas avanzadas, y que las clases reaccionarias pongan por las nubes lo retrógrado y falseen la verdad de la vida en el arte, en razón de que la vida, con su avance incontenible, está contra ellos.

En las condiciones presentes, la clase obrera enarbola la bandera de la cultura y del arte nacionales. En su discurso de clausura del XIII Congreso del Partido Comunista Francés, el camarada Maurice Thorez dijo lo siguiente: "Mientras el cosmopolitismo de los imperialistas y reaccionarios implica el desprecio de la nación, de su cultura y tradición, el internacionalismo proletario supone el respeto y el amor al pueblo propio".

La clase obrera reúne, estudia y conserva cuidadosamente la herencia cultural de la nación. Tiene en alta estima todo cuanto hubo de humano en el pasado de la cultura y del arte, lo que estimuló la lucha contra los opresores y fautores de guerras, lo que contribuye hoy a fortalecer la amistad y el entendimiento entre los pueblos, todo cuanto refleja con veracidad la vida. Por eso, los caminos de los elementos progresistas de la nación, que aman su cultura nacional, y los de la burguesía imperialista son divergentes. El camino de estos elementos es el del proletariado y su partido. La clase obrera y su vanguardia agrupan hoy en torno suyo a las mejores fuerzas patrióticas de la nación y de la cultura nacional.

En función de esto, la consigna de "cultura nacional" no se plantea hoy del mismo modo que antes. Ni que decir tiene que sigue habiendo dos naciones en cada nación burguesa y, por lo tanto, dos culturas. Pero, ahora ha dejado de ser una consigna de la burguesía pasando a ser una consigna democrática y revolucionaria. ¿Por qué?

En primer lugar, porque debido a la influencia creciente de la cultura socialista creada en los países del *sistema socialista mundial*, la clase obrera de los países capitalistas

puede influir e influye incomparablemente mucho más que antes en el contenido de la cultura nacional. Y porque en el campo de la lucha por la cultura nacional se agrupan hoy todas las fuerzas avanzadas de la nación burguesa: la clase obrera, el campesinado, todos los elementos democráticos. Estas fuerzas defienden las tradiciones nacionales avanzadas del arte y de la cultura, mientras que la burguesía imperialista las combate. Y, por último, porque la burguesía imperialista, que preconiza el cosmopolitismo, declara la nación y la cultura nacional prejuicios anticuados, mientras que la clase obrera y su partido rechazan el cosmopolitismo burgués cualquiera que sea su antifaz, incluso en la forma del arte "europeo" o "mundial", despojado de rasgos nacionales. La dominación de la burguesía imperialista en el terreno de la cultura y la supeditación de la creación artística al poder del dinero, entrañan la decadencia del arte nacional, mientras que la política de la clase obrera y de su partido favorece el florecimiento de la cultura artística de la nación.

En sus decisiones sobre cuestiones de literatura y arte, los partidos comunistas subrayan que no hay ni puede haber un arte innacional; que la fuerza del talento artístico reside en la estrecha ligazón con la vida del pueblo. La experiencia de' arte universal, desde la antigüedad hasta nuestros días, es testimonio elocuente de que todos los artistas que se alejaron de su suelo y de su pueblo, se atascaron en el atolladero. Aunque elija argumentos y temas de la vida de otros pueblos, el artista es siempre hijo de su país y de su pueblo.

Al desarrollarse y asimilar la experiencia internacional, la creación artística de todos los pueblos se apoya siempre en las tradiciones nacionales. Esto se advierte claramente en el ejemplo del arte soviético. Tanto la producción de los poetas y escritores profesionales como la creación artística colectiva de los pueblos de la URSS llevan siempre la huella de algo nacional que es familiar, entrañable, conocido e inimitable. En el *Poema fraterno*, del vate lituano Eduardas Miezelaitis, en la declaración de amor del pescador Danielius a la tractorista Alése se enlaza la canción popular, y el autor pone en boca de viejo Daukša un cuento original que, por la forma, hunde sus raíces en la leyenda popular lituana. Este cuento ayuda al lector a penetrar más en el universo espiritual de Danielius y a comprender mejor la

psicología del pueblo lituano. En el poema de Mirsaíd Mirshakar, *La aldea dorada*, vemos elaborada con sentido creador la leyenda del Pamir sobre la aldea de oro, símbolo de la felicidad del pueblo, que en nuestro país es ya una realidad.

Al reproducir la vida, los caracteres, sentimientos, afanes y acciones de los hombres, todo artista parte de manera natural de las formas y medios de expresión que el pueblo conoce y ama, y que a él mismo le son familiares. Esa es la razón de que las literaturas de los pueblos de la URSS, con toda su afinidad ideológica, reluzcan con vivos colores nacionales y se distingan por su originalidad nacional.

La originalidad nacional de la evolución artística de cada pueblo y sus tradiciones nacionales se manifiestan tanto en el contenido como en la forma de su arte. Pero esa originalidad nada tiene que ver con el encastillamiento en lo que concierne a la cultura. Los pueblos no viven en "espacios vacíos" ni aislados unos de otros. Por eso, no es posible, sin entrar en contradicción con los hechos, negar la cooperación de los pueblos en el dominio del arte ni los efectos benéficos de esta influencia recíproca cuando se trata de intercambio de auténticas conquistas nacionales.

Sin embargo, en una serie de trabajos publicados en nuestro país en los últimos años, se ha escrito bastante acerca de la influencia de los artistas rusos en la cultura de otros países, pero a menudo no se dice nada de la influencia que ejercen los artistas extranjeros en los rusos.

Luchando por la originalidad nacional del arte, algunos autores de trabajos de historia del arte son escépticos respecto a las conquistas de los pueblos de otros países, y presentan el arte actual de los países capitalistas como una completa "podredumbre", sin parar mientes en que el arte de esos países no es homogéneo, en que en su seno se ha librado y está librándose una ardua lucha entre las fuerzas progresistas y las reaccionarias. También se han dado casos de otro tipo: de considerar el pasado sin ningún espíritu crítico, de no comprender que la nueva época exige un arte nuevo. Los que sustentan tales criterios tratan de mezclar en el arte, de manera ecléctica y mecánica, las viejas formas con las nuevas.

Débense tales errores a la identificación de la originalidad nacional con el aislamiento nacional que son fenómenos totalmente distintos. El afán de encerrarse en su concha

nacional equivale al estancamiento, mientras que la originalidad nacional es condición necesaria del desenvolvimiento del arte de cada pueblo en el proceso de comunicación internacional.

La colaboración de los pueblos en el campo de la cultura y del arte fue en todos los tiempos útil y provechosa. En nuestra época, esta cooperación constante y activa entre las naciones reviste una importancia capital. Es vitalmente necesaria para el mejor entendimiento y el desarrollo estético de los pueblos mediante el intercambio de valores del arte y la literatura. En función de esto, nuestro Estado adopta todas las medidas para ampliar y reforzar los lazos del pueblo soviético con otros pueblos en lo que se refiere a la cultura y el arte.

Los soviéticos se congratulan de todos los hechos de colaboración cultural con otros países que tienen lugar: intercambio de películas, de delegaciones de artistas, de obras literarias, musicales y de las artes plásticas, y de exposiciones de arte.

El pueblo soviético es ajeno al engreimiento y la presunción, y manifiesta su espíritu crítico respecto a la experiencia de los demás. En relación con esto hay que decir que a veces no se satisface debidamente el interés legítimo de los soviéticos por las conquistas del arte de otros países. En lugar de las mejores realizaciones se les ofrece en ocasiones obras mediocres y hasta pésimas. No es ningún secreto que en nuestro teatro de variedades se presentan algunas veces obras vulgares, mezquinas y triviales del arte burgués decadente. Si en un tiempo hubo en nuestro país personas que rechazaban a rajatabla el jazz, ahora, en los conciertos de variedades y en los bailes públicos se interpretan a veces cancionejas y piezas para orquesta hechas según las peores normas del modernismo burgués en boga, con la afición desmedida por el ritmo en detrimento de la expresividad de la melodía, y con sus burdos efectos de orquestación. Esto no es más que un remedo de la moda burguesa sin el menor sentido crítico, la pérdida evidente del gusto estético y del sentido de responsabilidad ante el pueblo.

No hay que olvidar que el arte satisface las demandas ideoestéticas del pueblo sólo cuando dimana de la vida contemporánea y de sus necesidades, cuando no es fruto de la imitación servil de los modelos extranjeros. Ningún pueblo

pueblo hace uso de la experiencia artística internacional en forma mecánica. La asimila siempre a su modo, de manera creadora y peculiar. Las teorías que niegan la originalidad del desarrollo artístico no concuerdan con la vida, contradicen la práctica.

La historia del arte universal muestra que no son las influencias foráneas, sino las circunstancias concretas de la vida de los pueblos y de su desarrollo cultural y artístico las que determinan la fisonomía del arte nacional.

El arte de los pueblos de la URSS, socialista por el contenido y nacional por la forma

Los adversarios del socialismo han emborronado montones de cuartillas intentando demostrar que el régimen socialista implica la igualación de las gentes y de su psicología, y también de los talentos del arte. Pero es suficiente remitirse a la vida de los pueblos de la URSS para convencerse de que eso no es más que una burda calumnia contra el socialismo. La edificación socialista en la Unión Soviética no implicó la extinción de las naciones, sino el renacimiento de los pueblos anteriormente oprimidos por el zarismo; no significó la desaparición de la originalidad nacional ni de la individualidad creadora del arte, al contrario, propició la eclosión del arte nacional de todos los pueblos soviéticos y una gran diversidad de formas nacionales.

El marxismo-leninismo enseña que en las condiciones del socialismo, las naciones y las culturas nacionales florecen y adquieren todas las posibilidades de enriquecerse mutuamente. A propósito de esto importa señalar que en este caso *el florecimiento del arte y de la cultura se opera paralelamente a su acercamiento* sobre la base de la comunidad de intereses de las naciones socialistas y de su unidad consolidada por los lazos indestructibles del internacionalismo proletario.

Los mejores rasgos nacionales de la cultura artística se desarrollan precisamente partiendo de aquello que les es común, que acerca y une a los trabajadores y a los pueblos. Y es lógico porque la misión de las obras de arte de cada pueblo no consiste en absoluto en enzalzar el exclusivismo nacional, sino en reflejar su vida verazmente y de manera

perfecta desde el punto de vista estético y, por consiguiente, en mostrar sus vínculos con otros pueblos. En el arte progresista se funde en un todo lo general y lo particular, lo internacional y lo nacional.

Esta unidad dialéctica no puede dejarse de tener en cuenta en la historia de la literatura y del arte ni en los trabajos sobre estética. No es cierto, como algunos afirman, que el arte de los pueblos de la URSS carezca de particularismos nacionales ni que en el socialismo el acercamiento de las naciones y de su arte entrañe una disminución de su especificidad nacional y la desaparición de la particularidad nacional de las formas. Quienes comparten tales puntos de vista creen, por lo visto, que esta peculiaridad debe oponer forzosamente un arte nacional al otro, y disociarlos, lo que no corresponde a la verdad. El internacionalismo socialista en el arte no reduce en lo más mínimo las particularidades cualitativas de la nación ni lo peculiar de su cultura. .

Por oposición a la sociedad burguesa, en la que las clases explotadoras que dominan la nación se esfuerzan por imponer al pueblo sojuzgado su "cultura", impregnada de nacionalismo y cosmopolitismo, por desunir a los pueblos, sembrando entre ellos la cizaña y la hostilidad nacional, en el socialismo la comunicación cultural de los pueblos y su colaboración en el dominio del arte se operan libremente y de manera natural. De ésta cooperación de pueblos con igualdad y plenitud de derechos emana principalmente el poderoso ascenso económico, cultural y artístico de todas las naciones y pueblos de la URSS del que estamos siendo testigos.

El arte del realismo socialista es un fenómeno vivo, *en desarrollo.* Se enriquece con el perfeccionamiento de todo nuestro arte multinacional. El método del realismo socialista no es algo exterior respecto al arte. Se ha formado y consolidado con la práctica de los mejores artistas de nuestro país que unieron su suerte al proletariado revolucionario, al pueblo revolucionario. Este método tuvo por vez primera su expresión más brillante y profunda en la obra de Máximo Gorki, albatros de la revolución proletaria, que se considera a justo título el fundador del realismo socialista en la literatura soviética.

Ahora bien, carecería de sentido pensar que Gorki "infiltró" el método del realismo socialista en la obra de

otros artistas. Nada más pueril que semejante idea. Este método no es una "invención" de un artista, ni siquiera tan genial como Gorki. Surgió con la naturalidad con que crece el árbol en una tierra bien removida. Y en nuestro país, el terreno del realismo socialista no lo removió únicamente Gorki, aunque su esfuerzo sea inestimable. Con él, ya antes de la revolución, desbrozaron el camino al nuevo arte socialista eminentes hombres de letras y personalidades del arte proletario ruso y de otros pueblos del país.

El método del realismo socialista surgió y se consolidó con el desarrollo de todo el arte progresista de contenido socialista de nuestro país, y se forma actualmente a base de la experiencia socialista de otros países. Quiere decirse que el realismo socialista está hoy enraizado en la práctica del arte socialista de todos los pueblos.

La influencia del gran arte ruso en la experiencia artística de otros pueblos de nuestro país fue siempre y sigue siendo intensa y saludable. Pero siguiendo las gloriosas tradiciones de Gorki y de Mayakovski, los literatos soviéticos no son "copiantes". Son compañeros de lucha y continuadores de la causa de Gorki y Mayakovski. Son escritores originales que asimilan la experiencia de todos los artistas eminentes conforme a las tradiciones nacionales y a su peculiar talento, en el cauce general del realismo socialista.

Ya en 1934, en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, Máximo Gorki pudo decir con pleno fundamento que "la literatura de los diferentes pueblos y lenguas de todas nuestras repúblicas aparece como un todo único ante el proletariado del País de los Soviets, ante el proletariado revolucionario de todos los países y ante los literatos amigos nuestros del mundo entero". En los años posteriores, la cultura artística socialista única del multinacional pueblo soviético se consolidó aún más: su temática se amplió, aumentó la variedad de géneros y creció su maestría, se ahondó el conocimiento artístico de la vida y se incrementó su participación en la educación comunista de las masas. Un factor importante de este crecimiento fue sin duda la comunicación de las culturas artísticas de los pueblos de la URSS sobre la base del socialismo.

Las vías y formas de cooperación del arte ruso con el de los demás pueblos soviéticos son muy variadas. Al mismo tiempo, el arte ruso hace suyo todo lo valioso que cultivaron cuidadosamente los otros pueblos. En el proceso de

comunicación y amistosa colaboración florece el arte de todas las naciones y pueblos de la URSS.

Los soviéticos tienen en alta estima los grandes monumentos de la cultura artística del multinacional pueblo soviético. En las condiciones del socialismo, las mejores obras de arte del pasado de los pueblos de nuestro país conquistaron el aprecio general. Los soviéticos estiman mucho las realizaciones artísticas de los pueblos de otros países. Ha adquirido una amplitud sin precedentes la traducción de obras literarias a las diversas lenguas. ¿Qué supone ofrecer al pueblo, en su propio idioma, obras de otras literaturas nacionales? Hacerlas suyas, familiares, introducirlas en su vida cultural. Gracias a la traducción de obras literarias, los escritores y maestros del arte, y lo que es más importante, las amplias masas trabajadoras de las distintas nacionalidades, adquieren una valiosa experiencia y crecen desde el punto de vista ideológico y artístico, ampliando así sus horizontes vitales.

Hoy es corriente en nuestro país que los escritores, pintores, músicos y actores representen la vida de otros pueblos de la Unión Soviética. Son también de un valor inapreciable los certámenes de arte de todos nuestros pueblos soviéticos, las exposiciones de pintura y arte aplicado que se celebran regularmente, así como los conciertos de conjuntos de aficionados y profesionales y de personalidades del arte de las repúblicas soviéticas. Todo eso contribuye a perfeccionar el arte de cada nación o pueblo, a acercar espiritualmente a nuestras naciones y pueblos, a acelerar el avance de todos hacia el comunismo.

La inmensa importancia del régimen socialista en el florecimiento de las naciones y de sus culturas artísticas radica en que este régimen libera las fuerzas creadoras y estimula el desarrollo de los mejores rasgos psicológicos, formados a lo largo de la historia, de las naciones y pueblos, y en que, paralelamente a las transformaciones económicas, políticas y culturales, modifica substancialmente la fisonomía moral y política de los trabajadores, la psicología de pueblos y naciones, al desembarazarse de los residuos del régimen de explotacion.

La nueva mentalidad y fisonomía moral y política de los trabajadores de todas las nacionalidades de la Unión Soviética, unidas con los indestructibles lazos de la amistad, tienen su expresión en el arte del realismo

socialista, manifestado en todas sus peculiaridades nacionales. Recordemos la trilogía del escritor ucraniano Olés Gonchar, *Los abanderados*. Desfilan ante nosotros caracteres únicos de personas de distintas nacionalidades de nuestro país: el ucraniano Jaetski, el ruso Brianski, el tadzhiko Samíev y el bashkir Baguírov. Todos tienen mucho de común, esencialmente su concepción del mundo. Como dice Joma Jaetski, todos "pasaron por la academia del socialismo"; la causa más grande y sagrada para todos es la prosperidad de la patria socialista.

Como es natural, los artistas representan en primer término a su pueblo, su pasado heroico y su vida presente, sus sentimientos, ideas y costumbres. Pero no se encierran en el cascarón nacional. A medida que fue desarrollándose el régimen socialista en todas las naciones y pueblos soviéticos, creció en los individuos el sentimiento de orgullo nacional y la conciencia de que forman una sola familia, de la indestructible amistad de los trabajadores.

La idea del internacionalismo proletario y de la amistad de los pueblos es la que guía al arte soviético. Vibra con extraordinaria fuerza hasta en las obras que no abordan este tema. Y no es casual. La amistad de los pueblos de nuestro país es una realidad cotidiana, y el artista que la ignore pecará forzosamente contra la verdad al reproducir la vida de la sociedad soviética.

Se trata, además, de que nuestra ideología es la de la solidaridad fraternal de los trabajadores del mundo, la ideología de la amistad de los pueblos. Y el arte soviético, impregnado de ella, expresa los intereses cardinales de las masas populares y las necesidades palpitantes del desarrollo social.

El arte soviético no refleja la vida pura y simplemente. No sólo revela la conciencia, la nueva psicología de los trabajadores de las distintas nacionalidades de la URSS. Contribuye activamente a forjar la conciencia y la psicología socialistas y a estimular los gustos estéticos de los pueblos. Las imágenes de los hombres avanzados del multinacional pueblo soviético se graban en la conciencia de las masas, son un ejemplo a seguir para millones de personas y favorecen la formación y desarrollo de la nueva mentalidad de las gentes.

Por otra parte, el arte soviético coadyuva a la victoria del comunismo porque lucha por acabar con las supervivencias

del capitalismo en la conciencia de los hombres, contra los *viejos rasgos nocivos de la psicología* del pasado que todavía perduran y frenan el movimiento ascensional de nuestra sociedad [9].

La vida de las naciones socialistas y de toda la sociedad soviética avanza a pasos agigantados, cambian las tradiciones nacionales del arte, tanto en el contenido como en la forma. En tiempos pasados, en muchas de las literaturas nacionales el realismo se ligaba casi por completo a la temática campesina. Este era entonces su lado fuerte. Mas, con el correr del tiempo, eso se convirtió en una limitación, en función de que la vida exigía ampliar los horizontes ideológicos y temáticos y planteó nuevas tareas al arte y la literatura.

Ya en los años treinta indicó Máximo Gorki que la literatura de todas las naciones y pueblos de la URSS "tenía planteada una tarea extremadamente difícil: crear con los procedimientos del realismo un arte épico que reflejase con toda la fuerza del verbo el heroísmo de la clase obrera que construye la nueva sociedad...". Hoy podrían citarse bastantes obras del arte y la literatura en las que aparece la clase obrera como fuerza rectora de la sociedad soviética. Las obras que abordan este tema ganan posiciones cada día más sólidas y desempeñan un inmenso papel ideológico educativo en la vida de las repúblicas nacionales.

Se ha enriquecido considerablemente la "tradición campesina" —valga la expresión— en el arte soviético. También aquí surgen problemas que no se dan antes, pues en los años del Poder soviético ha nacido una nueva aldea, koljosiana, y se ha modificado radicalmente en todas las repúblicas la fisonomía espiritual del campesinado. Y eso no podía dejar de reflejarse en el arte.

Es verdad que, a veces, cuando se escenifica la vida actual, aparecen campesinas con el atuendo de otros tiempos, con todos los atributos de la aldea de antaño, a las que suele llamarse "mujeres de Riazán". Es un anacronismo, pues desde hace mucho no hay mujeres semejantes ni en la región de Riazán ni en ningún lugar de nuestro país. Por supuesto no son esas figuras de museo, sino la vida real de la aldea koljosiana, la que marca la pauta del arte

[9] Gracias al socialismo se han formado y desarrollado en todos los pueblos de la URSS rasgos análogos comunes, universales, que son el germen de la fisonomía espiritual de los pueblos de la sociedad comunista.

soviético. El pueblo no quiere "disfraces" ni que se dore y barnice la realidad, cosa que se observa en una serie de obras dedicadas al campo.

La vida ha planteado a los artistas soviéticos muchas tareas nuevas en razón de que la clase obrera, el campesinado y la intelectualidad de nuestro país no son ya los que eran, pues gracias a la comunidad de intereses, se ha forjado una indestructible unidad moral y política de la sociedad. Y esto ha exigido representar la realidad socialista en formas nuevas.

La forma nacional del arte soviético, que es la forma en que se desarrolla la cultura artística de los pueblos de la URSS, se enriquece y modifica de modo que permite reflejar cada vez mejor y con mayor hondura la vida de las naciones socialistas que colaboran intensamente en la obra común de edificación comunista que lleva a cabo el multinacional pueblo soviético.

El arte no nace de las tradiciones. Nace de la vida. En función de esto, ciertos motivos y procedimientos de construir las imágenes y una serie de géneros que fueron en el pasado una tendencia viva de la creación artística de los pueblos, se han convertido en trabas o han caducado y desaparecido. En particular, los que estaban relacionados con prejuicios y supersticiones.

Ni que decir tiene que la imitación servil del pasado y el empleo mecánico, sin criterio crítico, de los viejos elementos de la tradición nacional no prometen nada bueno. Y esto se refiere también a la forma, por cuanto que los procedimientos y modos de estructurar la imagen artística inherentes al arte de un pueblo dado, no son más que el medio de expresar un contenido que, en definitiva, arranca de las condiciones de vida social del pueblo.

Podrían citarse muchos ejemplos que prueban que el empleo mecánico de viejos elementos de la tradición nacional conduce a serios fracasos en el aspecto ideológico y estético. Se sabe, por ejemplo, que los antiguos *olonjo* (poemas épicos) tienen gran importancia en la cultura artística de Yakutia, pero éstos contienen muchas cosas que han caído en desuso. No obstante, hubo poetas que decidieron expresar los pensamientos y el sentir de los soviéticos, y la vida de nuestra sociedad en el espíritu de los antiguos *olonjo*, impregnados de mitos. Huelga demostrar que tales autores tomaron el falso camino de adaptar

mecánicamente los viejos elementos de la tradición nacional para reproducir la nueva vida, aunque estos elementos son para ello contraindicados.

Justo es reconocer que todavía tenemos obras en las que no hay ningún indicio de lo nuevo, en las que simplemente se rinde tributo a la tradición. Pero el arte de los pueblos de la URSS no se estanca. Se perfecciona y enriquece sin cesar. ¿Quién no sabe que en el pasado en una serie de pueblos de la URSS la canción era a una sola voz? Actualmente, la polifonía modifica sensiblemente la experiencia de esos pueblos en lo que se refiere a la canción. Y, ¿quién ignora que la creación poética de varios de nuestros pueblos fue oral en el transcurso de muchos siglos puesto que carecían de literatura escrita, y que ahora tienen una literatura de muchos géneros?

La opinión soviética se pronuncia resueltamente contra todo intento de cultivar lo primitivo menospreciando las conquistas de la cultura artística moderna. Sólo adoptando una actitud creadora hacia la tradición, subordinándola a las exigencias de la vida, a los gustos estéticos y a las necesidades de su tiempo, puede salir airoso el artista. Al mismo tiempo, la opinión soviética se muestra decididamente contraria al nihilismo en lo que respecta a las tradiciones nacionales.

El acercamiento de las naciones de la URSS, de sus culturas y de sus psicologías no significa en modo alguno que con el socialismo deban eliminarse todos los particularismos nacionales. Ocurre lo contrario: el socialismo asegura el pleno florecimiento de la economía y también de la cultura de todas las naciones y pueblos.

La cultura artística socialista progresa sobre la base del internacionalismo y del patriotismo socialistas. Refleja orgánicamente las tradiciones nacionales avanzadas y los intereses vitales de los trabajadores. Hace suyo lo mejor creado por los pueblos en el presente y en el pasado; despierta en los individuos el sentimiento de orgullo nacional y un gran respeto a las gloriosas tradiciones y realizaciones culturales de todos los pueblos, grandes y pequeños. En esto reside la fuerza del arte socialista; de ahí dimana la colosal influencia que ejerce en las mentes y en los sentimientos de las vastas masas populares.

1956

EL PROGRESO DE LAS CULTURAS ARTISTICAS DE LOS PUEBLOS DE LA URSS

Desde los primeros días del Poder soviético, los artistas avanzados de todos los pueblos de nuestro país marchan al unísono, forman en las mismas filas honrando, como escribiera Mayakovski, "la bandera roja de Octubre, ultrajada y ensalzada, acribillada por las balas".

Mas la cultura artística indivisible de los pueblos de la URSS no surgió como por encanto. Se forjó en enconada y valerosa lucha contra las fuerzas y tradiciones del viejo mundo, venciendo innumerables dificultades.

La Rusia zarista era considerada con razón una "cárcel de pueblos". Obrando según la divisa "divide y reina", la autocracia sembraba la hostilidad y el odio entre las gentes de las diversas nacionalidades. Muchos de los pueblos que integraban el Imperio ruso se hallaban en un estado feudal, y hasta de relaciones gentilicias patriarcales, y carecían de escritura. Del censo de población del año 1897 se deduce que el 72% de los habitantes de Rusia eran analfabetos.

Es fácil imaginarse de dónde hubimos de partir al emprender la construcción de la nueva vida y de la cultura socialista única de los pueblos de la URSS.

Es obvio que los contactos entre las culturas artísticas no eran cosa nueva. Los había antes de la revolución socialista. Desde hacía mucho tiempo, existían vínculos profundos entre las literaturas rusa y ucraniana, entre la literatura rusa y la creación artística de los pueblos del Cáucaso, etc. Había igualmente una comunicación entre las culturas de otros pueblos. Todo eso contribuyó a la compenetración espiritual entre las diversas naciones.

Sin embargo, los vínculos culturales y artísticos anteriores a Octubre tenían un carácter relativamente estrecho. El patriarcalismo, la incultura y el analfabetismo dificultaban el acercamiento espiritual. En ese tiempo, los lazos culturales

entre las naciones se anudaban en unas condiciones de enconada lucha de clases y tropezaban con la furiosa resistencia de la autocracia, que perseguía con inusitada crueldad a los artistas que alzaban su voz contra la opresión social y nacional y en pro de la amistad entre las naciones y pueblos, tanto en los medios del pueblo ruso como entre los demás pueblos.

Por último, no hay que olvidar que el patriotismo socialista y el internacionalismo proletario, que en la sociedad soviética pasaron a ser la base de las nuevas relaciones entre los pueblos, se distinguen radicalmente por su revolucionarismo consecuente de las demás formas sociales y clasistas del patriotismo (pequeñoburgués y democrático-revolucionario, sin hablar ya del burgués) y de las formas presocialistas de relación entre los pueblos. Y esto encuentra también su expresión en el arte.

Sólo cuando la clase obrera toma el Poder en sus manos, asegura la supresión efectiva de toda opresión social y nacional, pone fin a todos los privilegios nacionales y raciales, garantiza a todos los pueblos derechos iguales en su desenvolvimiento artístico y cultural y la posibilidad real de enriquecer las tradiciones nacionales progresistas mediante la colaboración amistosa. Por eso, cuando se habla de lo nacional y lo internacional en el arte soviético, del florecimiento y aproximación de las culturas artísticas nacionales, hay que hablar en concreto y no en abstracto, teniendo una idea clara de la esencia *social* de lo nacional y lo internacional, de la base social sobre la que se opera su interacción.

No basta ver la *diversidad* de coloraciones nacionales del arte soviético. Es preciso sentir y comprender la naturaleza *socialista* de esta diversidad que encarna las mejores tradiciones de los pueblos de la URSS.

Si antes de la Revolución de Octubre sólo había elementos aislados de cultura artística socialista, gracias al triunfo del socialismo *toda* la cultura artística de nuestro país devino socialista por su contenido e internacional por su carácter. De año en año se engrandece y adquiere vigor, deleitando a los trabajadores del globo con sus nuevas y continuas conquistas. Se cumplen las palabras de Lenin, quien, todavía en los años iluminados por las llamas de la guerra civil, en medio de una increíble ruina económica, dijo vislumbrando sagazmente el futuro, que del terreno del socialismo "debe crecer un gran arte comunista, auténtica-

mente nuevo, que creará la forma que corresponda a su contenido" [1].

¿Cómo y en virtud de qué consiguió nuestro partido hacer que renacieran en un plazo tan breve pueblos que estuvieron condenados por el zarismo a vegetar económica y culturalmente, y elevarlos a las cimas de la cultura artística? ¿Qué caminos concretos se siguieron para llegar al arte socialista único que es hoy asombro y admiración del mundo?

Al generalizar desde el punto de vista teórico la práctica de la edificación socialista en nuestro país, los científicos soviéticos han respondido ya de manera ponderada y convincente a estas y otras muchas cuestiones. Han mostrado de qué modo se formaron y evolucionaron las naciones socialistas en la Unión Soviética, cómo se estableció, no ya su igualdad política y jurídica, sino su verdadera igualdad económica y social, con qué tacto y cuidado nuestro partido y Lenin tuvieron en cuenta las condiciones concretas de las regiones nacionales periféricas y sus rasgos peculiares. Contamos con bastantes trabajos interesantes que abordan los problemas de la organización cultural y del desarrollo del arte de los pueblos de la Unión Soviética.

A estos problemas se refirieron más de una vez Máximo Gorki, Alexandr Fadéiev, Mijaíl Shólojov, Konstantín Fedin, Nikolái Tíjonov, Alexandr Korneichuk, Mujtar Auézov, Andrejs Upits, Samed Vurgún, Irakli Abashidze, Mirzó Tursún-zadé y eminentes literatos y científicos de otros países situados en las posiciones del socialismo científico. Y ello supone una aportación valiosísima a la ciencia marxista-leninista.

Pero la vida marcha impetuosa hacia adelante, planteando continuamente a la teoría nuevos problemas. Impulsando con sentido creador la teoría marxista-leninista, nuestro partido está resolviendo actualmente muchas cuestiones relativas a las relaciones nacionales y de otra índole social que hasta ahora no se plantearon ni podían plantearse.

Una es la del florecimiento y aproximación de las culturas artísticas nacionales en el período de edificación del comunismo en todos los frentes.

Es sabido que al elaborar en todos sus aspectos el método socialista de resolver los problemas nacionales y los princi-

[1] *V. I. Lenin sobre la literatura y el arte. "Judózhestvennaya literatura"*, Moscú, 1969, pág. 666.

pios intangibles de la unión de los pueblos en igualdad de derechos, basada en la completa confianza y el pleno acuerdo, Lenin no delimitó las etapas de acercamiento y fusión de las naciones, ni de sus culturas nacionales. Y se comprende el porqué. En los primeros años del Poder soviético, y con mayor razón antes de que triunfara la Revolución socialista, esto no presentaba esencial importancia. Aunque, dicho sea de paso, también en esas condiciones Lenin creyó importante señalar que las diferencias estatales y nacionales "subsistirán incluso mucho después de la instauración universal de la dictadura del proletariado" [2]. Pero hoy, que hemos entrado ya en la fase de la sociedad socialista *madura*, la delimitación estricta de los procesos y etapas de acercamiento y fusión de las naciones no es sólo esencial, sino también imprescindible desde el punto de vista teórico, práctico y político.

I

Lenin enseñaba a estudiar la formación socioeconómica comunista en su desarrollo dialéctico, a distinguir la madurez social y económica de la sociedad en sus diferentes etapas, a tener en cuenta el nexo interno y la enorme diferencia existentes entre la primera fase (inferior) y la segunda (superior) del comunismo.

Por supuesto, todo el mundo quiere abrir cuanto antes las puertas del edificio del comunismo completo. Pero en política no puede uno parecerse al pasajero impaciente que tiene la impresión de que el tren avanza con demasiada lentitud y que de ello tienen la culpa las estaciones ferroviarias. La locomotora de la historia avanza obedeciendo a las leyes objetivas del desarrollo social y de conformidad con ellas. Si es posible pasar al socialismo soslayando el capitalismo, lo que no puede hacerse es pasar al comunismo eludiendo el socialismo, por cuanto que el comunismo se desarrolla sobre la base de éste. Aparte de que el socialismo no es una estación, y mucho menos un apeadero, del avance histórico de la humanidad. Es toda una fase de la historia universal con sus propios períodos y etapas.

---

[2] V. I. Lenin. *La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo. O. C.*, t. 41, pág. 77.

El actual período de desarrollo de la sociedad soviética, caracterizado por la construcción del comunismo en todos los frentes, no puede desbordar el marco del socialismo, o sea, de la primera fase de la formación comunista. Al mismo tiempo, hay que tomar en consideración los rasgos y peculiaridades que lo caracterizan. Aunque la formación socioeconómica no se forma a retazos, sino como un organismo único e íntegro, con su base y superestructura, sus formas de conciencia social, sus usos y costumbres, etc., no madura simultáneamente ni de golpe en todos sus eslabones.

El período de construcción del comunismo en todos los frentes se distingue por que en esta etapa la sociedad ha alcanzado tal grado de madurez social y económica que su ulterior progreso implica un desarrollo dinámico y polifacético de todas las relaciones sociales, en su conjunto y por separado, de las relaciones económicas, políticas y culturales, mediante la creación de la base material y técnica del comunismo. De esto se habla en el Programa del PCUS y en las resoluciones del partido.

Desde este ángulo hay que considerar el desarrollo de las relaciones nacionales y de las culturas artísticas nacionales en la URSS.

En la actualidad tiene lugar en el País soviético un multifacético proceso de *florecimiento, aproximación y mutuo enriquecimiento de las naciones y de las culturas artísticas, de enriquecimiento recíproco de las lenguas nacionales.* Pero eso no es todavía la formación de la familia universal de pueblos de la que hablara Lenin refiriéndose a la etapa superior del comunismo, a su victoria total en escala mundial, cuando se crearán todas las condiciones para la completa fusión de las naciones y de sus culturas artísticas.

Pensar que en la presente etapa las naciones y sus culturas artísticas han cumplido ya su misión, no tiene ningún fundamento. Eso es tan equivocado como separar lo nacional de lo internacional, hipertrofiando y abultando las diferencias nacionales, conservando lo atrasado y caduco sólo porque es "nacional", o como creer que la cultura internacional de los pueblos de la URSS es sólo una perspectiva lejana, una cosa del futuro. El arte de los pueblos de la Unión Soviética expresa en diferentes lenguas, formas y géneros ideas, sentimientos y anhelos que suscita la vida socialista y que son comunes a todas las naciones y

pueblos de nuestro país. Y todo lo nuevo, *socialista*, cultivado en nuestra vida es —por su naturaleza social— nacional e internacional.

Puede objetarse que esto es contradictorio. Lo es, no lo discutimos. Pero lo que aquí aparece es la contradicción dialéctica de la propia realidad: lo general, lo que hermana y une a todos nuestros pueblos es internacional y al mismo tiempo nacional, toda vez que lo socialista, lo que es común a todas las naciones y pueblos de nuestro país, se ha anclado tan sólidamente en todas las esferas de su existencia, conciencia y cultura que es imposible contraponer lo uno a lo otro[3].

Esta conclusión será más evidente si analizamos, aplicándola al arte, la acción de las dos tendencias históricas en la cuestión nacional de las que habló Lenin.

Es sabido que la cooperación de las culturas artísticas nacionales y su influencia recíproca adquieren bastante importancia ya en el capitalismo. Y es lógico. "El capitalismo en desarrollo —escribió Lenin—, conoce dos tendencias históricas en la cuestión nacional. La primera consiste en el despertar de la vida nacional y de los movimientos nacionales, en la lucha contra toda opresión nacional, en la creación de Estados nacionales. La segunda es el desarrollo y la multiplicación de vínculos de todas clases entre las naciones, el derrumbamiento de las barreras nacionales, la formación de la unidad internacional del capital, de la vida económica en general, de la política, de la ciencia, etc."[4].

En el capitalismo, estas tendencias son opuestas, por cuanto que la internacionalización en todas las esferas de la vida va siempre aquí unida al aplastamiento de unos u otros pueblos, lo que genera inevitablemente el nacionalismo, el colonialismo y el racismo que implican la separación y el aislamiento de las culturas artísticas nacionales. En estas condiciones, sólo la lucha revolucionaria del proletariado y de las amplias masas trabajadoras por la paz, la democracia

---

[3] Respecto a la estructura social de las naciones y al concepto de "pueblo" en las condiciones del socialismo, véase M. Kámmari. *De la completa unidad de las naciones a su fusión después del triunfo del comunismo en el mundo entero.* (Manuscrito), Moscú, 1963, págs. 17-25 y 35; I. Tsamerían. *Nueva etapa de las relaciones nacionales en la URSS.* Moscú, 1962, págs. 39-53.

[4] V. I. Lenin. *Notas críticas sobre la cuestión nacional. O. C.*, t. 24, pág. 124.

y el socialismo abre camino a la cooperación amistosa entre los pueblos.

Bajo el capitalismo, los antagonismos sociales impiden crear un arte único, con unas mismas aspiraciones de clase [5].

En el socialismo, las cosas son totalmente distintas. En este caso se produce un florecimiento completo de las naciones y de las culturas nacionales y su continuo acercamiento, influencia recíproca y mutuo enriquecimiento. Estas *son tendencias* del desarrollo de las naciones y de las culturas nacionales *inherentes al socialismo*, que se conjugan armoniosamente y conducen al comunismo. Sin embargo, no hay que minimizar la importancia de cualquiera de estas tendencias en provecho de la otra, admitiendo únicamente el acercamiento de las culturas nacionales o su florecimiento, separando lo internacional de lo nacional [6]. Tampoco es justo afirmar que el florecimiento de las naciones es una de las principales leyes de la sociedad socialista, y que su

---

[5] No cabe duda de que el carácter de clase del arte no excluye, ni anula, ni merma en modo alguno sus peculiarismos nacionales. Pero la nación de la época del capitalismo no puede verse al margen de las contradicciones que la dividen, fuera de los antagonismos sociales que, al ahondarse, debilitan a la burguesía y fortalecen a la clase obrera que une en torno suyo a todo lo mejor, a la flor y nata de la nación. De no tenerse esto en cuenta no queda más que un camino: el de la teoría antimarxista de "la corriente única", que vela la lucha de clases en la cultura nacional de la sociedad dividida en clases antagónicas.

[6] Sustentaron este género de puntos de vista algunos de los autores que tomaron parte en el debate abierto en las páginas de *Literatúrnaya gazeta* ("La Gazeta literaria") a propósito del artículo de I. Grekul *No hay que ver sólo lo parcial* (junio-septiembre de 1965). Por cierto que en este artículo, Grekul presenta el desarrollo histórico del arte según el orden de una batalla: de un lado lo nacional, del otro lo internacional, y entre ambos, una lucha incesante. Como resultado de esta lucha, según el autor, "ocupan un lugar cada vez mayor los elementos comunes, internacionales, y cada vez menor, los particularismos nacionales". Por eso —prosigue— "entramos cada vez menos en los detalles (?!) de lo nacional...". No hace falta demostrar que aquí no sirve discurrir con arreglo a los cánones militares. No se pueden comprender las particularidades nacionales del arte si se lo enfoca con sentido estadístico, frío, sólo con medidas cuantitativas, puesto que se trata de particularidades cualitativas de la cultura artística nacional. Pero fijemos la atención en otro aspecto de la cuestión: aunque Grekul hace la salvedad de que en tal o cual cultura no ha desaparecido lo nacional, estime, de hecho, que en la literatura no ha quedado nada nacional aparte de los refranes y proverbios, de las figuras retoricas y de algunos procedimientos artísticos tradicionales de las diversas literaturas. En esto se "funda" para reducir lo "nacional" a "detalles". (Véase I. Grekul. *No hay que ver sólo lo parcial. "Literatúrnaya gazeta"*, 17 de junio de 1965.)

colaboración y acercamiento es la tendencia fundamental[7]. A nuestro juicio, este modo de abordar el problema también puede entrañar torcidas interpretaciones en la teoría y conclusiones injustificadas en el trabajo práctico, y empequeñecer el papel que desempeña el acercamiento de las naciones y de sus culturas en el período de edificación del comunismo. El acercamiento, según este enfoque, no es una ley; no es más que una tendencia (el término de "tendencia principal" da a la cuestión una ambigüedad aún mayor).

El florecimiento de las naciones en las condiciones del socialismo se produce, en realidad, a base del *internacionalismo proletario*. Su prosperidad y aproximación son dos aspectos entrelazados de *un mismo* proceso del movimiento de los pueblos orientado hacia el comunismo, que no transcurre espontáneamente, sino bajo la constante dirección del Partido Comunista.

Tampoco podemos silenciar que últimamente se observa cada vez más el intento de trasladar mecánicamente a la sociedad socialista la tesis leninista de las dos tendencias en la cuestión nacional bajo el capitalismo. Unas veces se hace sin paliativos y otras con salvedades, lo que no cambia gran cosa la cuestión, pues, el dogmatismo es siempre dogmatismo.

No son una ayuda las soluciones eclécticas de todo tipo que se dan a este problema. En algunos trabajos, sus autores, "amputando" la fórmula leninista y omitiendo sus aspectos esenciales, declaran: "Las nuevas naciones... viven en unas condiciones en las que, junto a las leyes esencialmente nuevas, actúan las viejas leyes sociológicas. Siguen también actuando las dos tendencias examinadas del desarrollo de las relaciones nacionales, pero en el socialismo adquieren ancho campo para realizarse". Al mismo tiempo, dichos autores afirman que estas tendencias "no provienen del régimen social y político, sino del carácter de las fuerzas productivas", aunque en la frase que sigue, dicen que son las relaciones de producción las que "determinan la especificidad de la acción" de esas tendencias[8].

---

[7] Véase *Acerca de las leyes del surgimiento y desarrollo de la sociedad socialista*. Moscú, 1960, pág. 203.

[8] P. Rogachov, M. Sverdlin. *Naciones, pueblo y humanidad*, ed. en ruso, Moscú, 1967, págs. 70-71.

Poco les turba ni siquiera el hecho de que las dos tendencias a que aluden actúen en las diversas esferas de la vida social, no circunscribiéndose en modo alguno a la economía. Y lo esencial es que dando de lado el enfoque histórico concreto del problema, se vela, o sencillamente no se tiene en cuenta, que sólo el régimen socialista hace de los oprimidos hombres libres, y que una cosa es el desarrollo de las naciones en el capitalismo por la vía de la intensificación de las discordias nacionales y la limitación nacional (en condiciones de agudización de los antagonismos de clase, sociales y nacionales), y otra, totalmente distinta, el florecimiento en todos los órdenes de las naciones en la sociedad socialista, acompañado del acercamiento, la ayuda fraternal y el internacionalismo proletario.

Por lo demás, se puede discutir hasta enronquecer si una ley es "vieja" o "nueva", si no se analiza el mecanismo de acción de esa ley en las diferentes esferas y etapas de la sociedad socialista.

Lo importante es examinar este problema en relación con el desarrollo de las culturas artísticas nacionales en la etapa actual de nuestra sociedad, recordando que en las formas superiores de todo desarrollo, comprendido el del arte, está la clave para conocer y explicar las formas precedentes, y que en la estética, en la teoría y en la historia del arte hay que ver siempre lo específico del reflejo de la vida en las leyes de la creación artística, así como el condicionamiento de las leyes del arte por las relaciones sociales.

En la sociedad socialista no existen, como se sabe, dos culturas opuestas y en pugna, ni en cada nación ni en la sociedad como tal. En estas condiciones, las naciones se liberan del peso de los antagonismos de clase, y aunque se mantienen las diferencias entre las clases amigas, van paulatinamente eliminándose en el curso de la edificación del comunismo. Esto refuerza la homogeneidad social de la nación y la unidad social, política e ideológica de la sociedad[9].

Existe en la URSS una base social única sobre la que se desenvuelve el arte de los pueblos con todas sus peculiarida-

---

[9] Sin olvidar la ardua lucha ideológica que tiene lugar en la arena internacional, ni la que se libra en el seno de la sociedad socialista contra las supervivencias del pasado en la conciencia de los hombres.

des nacionales. No se puede estar de acuerdo de ningún modo en que "la creación de una cultura común de todas las naciones... implica en definitiva que lo nacional se diluya en lo general" [10]. ¡Nada de eso! En la época de la construcción del comunismo, las comunidades nacionales y sus culturas se mantienen plenamente vivas y llenas de posibilidades. No obstante, no hay que perder de vista que en la época del socialismo las comunidades nacionales dejan de ser la *única* forma de desarrollo. Junto a ellas crece y cobra vigor en nuestro país una nueva *comunidad histórica* de personas, internacional por su esencia, una comunidad económica y espiritual encarnada en el *multinacional pueblo soviético*, sin antagonismos de clase ni nacionales.

Por eso no es hoy suficiente hablar de vínculos y de colaboración de las culturas artísticas de la URSS. Ahora es preciso ver el nuevo estadio, superior, de desarrollo y enriquecimiento de *la cultura artística socialista* alcanzado en el curso de la edificación del comunismo. Es decir: el proceso de acercamiento y florecimiento, en el sentido ideológico y creativo, de las culturas de los pueblos de la URSS, afines, del mismo tipo socialista, que se opera a base de la unidad social y política de cada pueblo y de toda la sociedad, a base de su comunidad internacional. Tal es la esencia de la actual etapa del arte multinacional soviético.

La cultura artística internacional, común a todas las naciones y a todos los pueblos soviéticos, no es una construcción lógica; existe realmente. Cada pueblo hace su aportación a su acervo y, al mismo tiempo, extrae algo de él. En realidad, ¿en qué experiencia artística podían apoyarse para crear sus obras los escritores de las jóvenes literaturas escritas nacidas después de Octubre? Con la ayuda exclusiva de la creación artística oral, del folklore, les hubiera sido sencillamente imposible elevarse a la altura del pensamiento artístico que han alcanzado en nuestros días. No cabe duda de que se apoyaron y se siguen apoyando no sólo en las tradiciones de las diversas culturas nacionales tomadas por separado, sino también en la experiencia de toda la literatura soviética y de la comunidad espiritual internacional de los trabajadores de la URSS. Esta es una palanca poderosa del desarrollo acelerado de todas las formas,

---

[10] Yuri Karasiov. *El florecimiento mediante la aproximación. "Literatúrnaya gazeta"*, 19 de agosto de 1965.

modalidades y géneros nacionales del arte, de la creación artística colectiva e individual.

Hoy puede decirse que en los móviles de la creación de todo artista de talento de nuestro país alienta el deseo de aportar algo a la cultura soviética común. Eso es un estímulo, "un elemento de formación", que ayuda a cultivar las aptitudes de cada uno, pone en movimiento las facultades espirituales del escritor, compositor, pintor, escultor, etc. De no pensar de ese modo,el artista se recluiría en su "elemento nacional". Por cierto que el problema estriba no sólo y no tanto en los deseos subjetivos: por más que se destaque el carácter nacional de los fenómenos reflejados en una obra de arte, es imposible comprender desde posiciones nacionales estrechas la acción de alcance histórico mundial que llevan a cabo los soviéticos. Hay que ver las cosas y los fenómenos a través del prisma de la experiencia internacional. Con otras palabras: toda obra de arte que reviste importancia para todo el país es nacional, pero no toda obra nacional adquiere resonancia en toda la URSS. La adquieren aquellas que expresan los más altos valores de cada pueblo y contribuyen al perfeccionamiento intelectual de toda la sociedad soviética.

Es evidente que sin estudiar en concreto las culturas artísticas nacionales es imposible comprender la cultura socialista única. Esta no puede concebirse como algo por encima de las naciones y los pueblos. *No existe fuera de las artes nacionales ni independientemente de ellas.* De aquí que la historia de las bellas letras soviéticas presupone obligatoriamente el estudio del arte de las diferentes naciones y, por consiguiente, de las leyes que rigen su desarrollo.

Eso no quiere decir que la comunidad espiritual internacional de los trabajadores de la URSS no haya hecho más que ampliar la esfera de acción de las leyes que se manifiestan en la comunidad nacional.

Siendo multinacional, nuestra cultura artística internacional no es un conglomerado de las diversas culturas nacionales ni la simple suma de todas ellas. Es todo un organismo social espiritual que funciona con arreglo a sus leyes, sólo inherentes a la comunidad internacional y que aparecen al mismo tiempo que ella. Tal es, por ejemplo, *la ley de la colaboración amistosa polifacética y el acercamiento de las culturas artísticas de los pueblos de la URSS.* Esta no puede ser reducida a los contactos culturales y estéticos habituales que

hubo a lo largo de la historia del desenvolvimiento artístico de la humanidad ni a las relaciones artísticas corrientes impuestas por la proximidad geográfica, étnica o lingüística de los pueblos, si bien no excluye ni lo uno ni lo otro. Esta regularidad dialéctica expresa *un tipo nuevo de relaciones entre el arte de las diferentes naciones inherente al desarrollo socialista.* Tal es la ley de la verdadera hermandad espiritual de los pueblos que constituyen el multinacional pueblo soviético, que caracteriza el proceso de formación de la cultura artística común a todos los pueblos de la URSS por el cauce único del método del realismo socialista.

En el período de transición del capitalismo y de las relaciones precapitalistas al socialismo, la acción de dicha ley se vio obstaculizada. Entonces sólo pudo abrirse paso como tendencia. Se debió a que en ese período se libraba una dura e intensa lucha en cada nación entre los elementos socialistas de la cultura y los de la cultura feudal y burguesa, y a que los pueblos de la URSS emprendieron la marcha hacia una cultura socialista única partiendo de niveles estéticos diferentes, en razón de que antes de la Revolución de Octubre el desarrollo del arte era muy *desigual.*

Lo principal en el proceso de colaboración de las culturas nacionales en el período de transición fue la ayuda de los pueblos avanzados a los retrasados. En esas condiciones actuaba la ley de *igualación* de los niveles de las culturas artísticas nacionales, se sobrentiende, no sobre la base de "promediar", de disminuir las cualidades estéticas de las artes nacionales adelantadas, sino mediante el enriquecimiento de las menos desarrolladas por las de mayor madurez. Aparte de que este proceso no hay que interpretarlo de manera simplista, según el principio de unos "dan" y otros "toman". Los pueblos del Norte, pongamos por caso, crean desde tiempos inmemoriales esculturas talladas en hueso que fueron y son la admiración general.

Tampoco hay que perder de vista que lo que se produjo en las primeras etapas no fue la influencia habitual, o sea, el intercambio de argumentos, de temas, etc., sino un proceso de formación de *una sola cultura socialista,* un aumento vertiginoso de los vínculos sociales, que plantearon al arte tareas, temas y problemas nuevos, cada vez más complejos. Gracias a la colaboración amistosa y a la ayuda se descubrieron y manifestaron entonces grandes potenciali-

dades en las culturas artísticas nacionales y aparecieron nuevos fenómenos. A primera vista, esto sacaba al arte nacional del círculo de sus concepciones habituales, pero en realidad enriqueció esas concepciones despojándolas de supersticiones, de todo lo extraño y transitorio, elevando las ideas auténticamente populares a la madurez artística y a la mundividencia socialista.

No obstante, en el período de transición se situaba en primer plano la tarea de "arrastrar" a los retrasados al nivel de los adelantados, avivando y estimulando todo lo sano y valioso contenido en las artes nacionales que correspondía a las necesidades de la construcción socialista y a la formación del hombre nuevo.

Es indiscutible que también hoy, que estamos ya construyendo el comunismo, continúa el proceso de nivelación del desarrollo artístico de los pueblos. Pero tiene ya una significación distinta. En un plazo históricamente breve, los pueblos de la Unión Soviética han recorrido un colosal camino en su evolución artística. Por ejemplo, las jóvenes literaturas escritas de los pueblos de Daguestán, Kirguizia, Mordovia, Buriatia, Abjazia y otras repúblicas crecieron al punto de aportar una notable contribución al caudal artístico de nuestro país.

En estas condiciones, los procesos de igualación del nivel de las culturas artísticas presentan un carácter local, concomitante, no tienen una significación principal. Aparecen en primer plano el acercamiento de las culturas artísticas nacionales, su *mutuo enriquecimiento y profundizacion* a base de la experiencia artística internacional de los pueblos de la URSS. También cambió substancialmente el propio carácter de las relaciones de las culturas nacionales y su eficacia.

Por supuesto, la especificidad nacional del arte de los pueblos de la URSS era antes mucho más acusada que en el presente. Sus condiciones de vida, su grado de desarrollo socioestético y, por lo tanto, la psicología, los tipos y formas de creación artística, eran en el pasado tan diferentes que entonces se destacaban sobre todo las *particularidades* que *diferenciaban* a un pueblo de otro, a una cultura artística nacional de otra. Máxime cuando muchas naciones y pueblos vivieron durante largo tiempo bastante apartados y la cultura de muchos de ellos arrastraba el lastre del atraso secular.

El cuadro de hoy es otro. ¿Acaso es preciso demostrar que una cosa es la especificidad nacional, el desarrollo y la cooperación de culturas nacionales que se hallan en *distintos* estadios del desarrollo social, y otra la colaboración de culturas *del mismo tipo, socialistas por su contenido,* que se desarrollan sobre su misma base socialista cuando el proceso de igualación de las culturas artísticas, en lo fundamental, ha culminado?

Y hoy, cuando los pueblos de la Unión Soviética constituyen una sola familia unida, lo que salta a la vista, sobre todo, son los *rasgos comunes* en su vida cotidiana, en su conciencia y psicología, en la cultura artística.

Los sentimientos de los hombres de todas las nacionalidades son ahora más sutiles, su fantasía más poética, más abundantes los medios de conocer los aspectos esenciales de la realidad, más perfectas las formas de expresión artística. Hasta los pueblos que antes de Octubre sólo conocían las formas primitivas del folklore dominan en el presente las sutilezas del análisis psicológico en la literatura.

Sin duda, todo eso ha ampliado mucho sus posibilidades de *autocognición* y, al mismo tiempo, ha hecho más difícil llegar a las bases de la especificidad nacional de la literatura, pues ésta no se halla ahora en la superficie de la imagen artística, sino en su fondo. Reside en la peculiaridad de matices de la percepción estética condicionada por las particularidades de la vida histórico-social y nacional del pueblo. Radica en la originalidad de las representaciones de imágenes preferidas, de los matices, a veces finamente captados, de la "visión", pensamientos y sentimientos, que siendo el trasfondo emocional de todos los elementos de la obra artística, desde las asociaciones poéticas hasta el diálogo y el monólogo, se perciben siempre en cada comunidad nacional como cosa familiar, habitual y afín.

Sin embargo, esas imágenes, representaciones y formas del pensamiento artístico y de la expresión no separan a unos pueblos de otros, ya que exteriorizan el contenido socialista del arte, un nuevo modo de pensar y sentir, fruto de las relaciones de internacionalismo socialista que han penetrado por todos los poros de su vida y su conciencia nacionales [11].

[11] En una comunidad histórica como el pueblo soviético, los conceptos de "propio", "próximo" y "afín" tienen un contenido más rico y amplio que nunca. Abarcan toda la Patria socialista. Todo lo socialista y comunista,

La propia vida, las leyes históricas del desarrollo de la sociedad y del arte exigen ahora prestar mucha atención a la base internacional de la cultura de los pueblos de la URSS y fortalecer por todos los medios la comunidad espiritual internacional de los soviéticos. Los pueblos del País de los Soviets se han convencido por su propia experiencia de que el florecimiento de las culturas artísticas refuerza su unidad internacional y de que la ulterior consolidación de esta unidad propicia el florecimiento en todos los órdenes del arte nacional. Muchos de los nuevos fenómenos del arte surgieron en nuestro país no simplemente en virtud de la asimilación por unos pueblos de la cultura artística de otros, sino a base de la experiencia *colectiva.*

Los principios generales, los rasgos y formas de los que se enorgullece legítimamente el arte soviético se elaboran en nuestro país sobre la base de la *comunidad internacional y nacional.* Pero la experiencia de conjunto es siempre más importante y rica que cualquier experiencia local, nacional. Por consiguiente, no hay que ver sólo su nexo interno en una etapa histórica dada, sino también la importancia crecien-

---

"de uno" y "de los demás" deviene "cercano", "propio" y "afín", y todo cuanto estorba y es contrario al socialismo y al comunismo, "en casa" y en la de "los demás", es rechazado por la conciencia y los sentimientos del hombre soviético. Del mismo modo que lo "cercano" y lo "afín", lo que está "al lado", adquiere su significación y dimensión sólo en ligazón con la experiencia internacional, toda vez que se crea con la participación directa de todos los pueblos de la Unión Soviética. Los vínculos económicos, políticos y culturales de la "familia única" se han consolidado a tal punto que han dado lugar a una nueva fisonomía espiritual de los soviéticos: cualquiera que sea la nacionalidad a que pertenezcan, unen a todos el patriotismo y el internacionalismo socialistas, el afán de trabajar activamente, y esa misma actividad en nombre del comunismo, la solidaridad de clase con los trabajadores de todos los países, la intolerancia con la opresión social y colonial, con los prejuicios nacionales y raciales. Y se comprende, porque los ideales de la clase obrera son en el socialismo patrimonio de todos los trabajadores, de todos los grupos sociales, de todas las naciones y pueblos. Y la conciencia revolucionaria de la clase obrera es, como se sabe, inseparable del internacionalismo socialista que une armoniosamente los sentimientos nacionales y el sentimiento de constituir "la familia unida" de los pueblos de la URSS, del socialismo mundial y del movimiento comunista internacional sin admitir que se contraponga lo uno a lo otro. Esta fusión completa, multicolor, de ideas, sentimientos e impulsos de la voluntad del hombre soviético, patriota e internacionalista, es la más clara expresión y manifestación de su esencia social. Y esta esencia es socialista. Abarca todos los aspectos, tanto de la existencia nacional y la conciencia social de los pueblos soviéticos como de la actitud de unos hacia otros, hacia los pueblos de la comunidad socialista y los trabajadores del mundo entero.

te de la unidad internacional en la vida espiritual de los pueblos de la URSS y la necesidad de seguir consolidándola.

Las leyes a que obedece el desarrollo de la comunidad espiritual nacional e internacional es una unidad dialéctica y no una identidad mecánica. Sería un error trasladar automáticamente a la comunidad nacional y a su cultura artística las leyes de la comunidad internacional y de la cultura internacional de los pueblos de la Unión Soviética.

Nuestra cultura internacional hace suya toda la experiencia artística histórico-universal, la experiencia de todos los estadios del desarrollo del arte mundial, asimilándola con sentido crítico e impulsándola sobre su propia base socialista. En el terreno de la comunidad nacional, el arte de muchos pueblos de nuestro país no recorre ciertos estadios propios de la evolución artística de la humanidad, y no los recorre precisamente porque tiene la posibilidad de apoyarse en la cultura artística internacional, común a todos los pueblos soviéticos. Y con ello no se empobrece su carácter específico nacional; al contrario, gana. El arte de los pueblos de la Unión Soviética adquiere una riqueza espiritual cada vez mayor y una gran diversidad de coloridos nacionales, de formas, asociaciones poéticas, etc.

La colaboración del arte de las diversas naciones basada en el internacionalismo proletario crea el terreno más favorable a la acción en todos los órdenes de *la ley del desarrollo acelerado*. Lo que en otros tiempos requirió siglos, los pueblos de la URSS lo han recorrido en varios decenios, tanto en el aspecto social y económico como cultural y estético.

En la actualidad, todos los pueblos de nuestro país tienen de qué enorgullecerse en lo concerniente a la literatura y al arte. En los años 30 y 40 hizo su aparición la novelística turkmena, chuvashe y yakuta; en 50 y 60 vieron la luz diversos tipos de novelas de los kirguizes, bashkires, de los pueblos del Norte del Cáucaso, Daguestán, etc. Este es el signo de nuestra época. K. Zelinski, quien consideraba con razón que la prosa literaria marca una etapa importante de la madurez artística de los pueblos, definió del modo siguiente la tendencia principal manifestada en la elevación de las literaturas nacionales: primero aparecen los versos, sobre todo retórico-publicísticos y retórico-moralizadores y descriptivos; viene luego el poema (frecuentemente sobre motivos histórico-folklóricos); más

tarde nace la pieza nacional, el drama. "El advenimiento de la prosa, en particular, de la novela —concluye Zelinski— se produce ya posteriormente" [12].

Se basa esta conclusión en el estudio de un abundante material vivo y la confirman numerosos hechos. Pero no se puede tomarla al pie de la letra ni hacer de ella un talismán. Se trata de una tendencia *general*, de una ley *general* del desarrollo de la cultura artística, que no descarta en absoluto la singularidad de las diversas formas artísticas y del orden en que surgieron en los distintos pueblos. Por ejemplo, en los de Asia Central, el cuento, el relato, el drama y la novela aparecieron casi simultáneamente. E. Lizunova, que ha investigado la novela kazaja, tiene razón al afirmar que el poema kazajo de temática histórico-folklórica apareció después de los relatos, las novelas y los dramas de Sakén Seifulin, Mujtar Auézov y Gabit Musrépov; que las primeras obras escritas de la literatura kirguiza se publicaron en 1924, y a los dos años, es decir, en 1926, fue editado el primer relato de Kasimalí Bayalínov, *Adzhar*. Todo eso es cierto. Pero, partiendo de aquí, Lizunova pone en duda infundadamente la tendencia que indica Zelinski. La singularidad a que ella alude no refuta la ley general que caracteriza la evolución de la cultura artística de los pueblos.

En el contexto del régimen soviético, cuando existe una comunicación amistosa de las culturas artísticas nacionales y una intensa colaboración entre ellas, el intervalo entre las etapas de desarrollo histórico y estético, y por lo tanto entre las formas artísticas correspondientes a esas etapas, se reduce sensiblemente y con frecuencia desaparece. Por eso, precisamente en la literatura de las repúblicas de Asia Central, la prosa "no surgió ni se desarrolló de modo gradual, sino al lado y *paralelamente* a otros géneros, y, a veces, anticipándose a ellos" [13].

Quiere decirse que los pueblos de la URSS, al elevarse a las cimas de la cultura estética siguiendo la senda abierta por el régimen soviético, avanzaron con tal ímpetu que recorrieron con rapidez extraordinaria etapas históricas del desa-

---

[12] K. Zelinski. *La forma nacional y el realismo socialista*. Recopilación *Los problemas del realismo en la literatura universal*, ed. en ruso, Moscú, 1959, pág. 134.

[13] E. Lizunova. *La novela contemporánea kazaja*. Alma-Atá, 1964, págs. 31-32.

rrollo artístico de la humanidad que en el pasado requirieron un largo tiempo.

Pero el desarrollo acelerado de la cultura artística no sólo se manifiesta, por así decir, en la "contracción" del tiempo, en los ritmos. Se expresa igualmente en que con el socialismo las culturas artísticas tienen la posibilidad de eludir elementos extraños (el subjetivismo de clase, el formalismo, etc.) y las "pérdidas naturales", los quebrantos debidos a que en el arte el progreso no discurre en línea recta, sino muchas veces por un camino intrincado. Y la originalidad del desarrollo de las culturas artísticas nacionales sólo puede comprenderse justamente partiendo de toda la experiencia artística y de las leyes generales del desarrollo del arte socialista.

II

En el presente se puede hablar ya con todo fundamento de tradiciones del arte del realismo socialista, comunes a todos los pueblos de la URSS. Estas tradiciones, que encarnan toda la experiencia artística de los pueblos de nuestro país, son más ricas que las tradiciones nacionales de cualquier pueblo tomado separadamente. Tanto más cuanto que la cultura artística soviética no se encierra en sí misma; asimila y elabora con sentido creador la experiencia de todos los pueblos del mundo, todo cuanto responde al progreso social, a la causa de la paz, la democracia y el socialismo. En una palabra, es la cultura artística socialista única.

Es única por sus aspiraciones sociales, por sus tareas y principios ideoartísticos de reflejar la realidad, por su método artístico. El método único del arte soviético es el realismo socialista, que hunde sus raíces en las culturas nacionales, pero que por su carácter y naturaleza es indudablemente un fenómeno internacional, un nuevo tipo de cognición y explicación ideoestéticas de la realidad.

Los artistas soviéticos reflejan la vida a la luz de la concepción marxista-leninista del mundo, revelan y valoran la realidad y sus fenómenos desde el punto de vista del ideal socioestético del comunismo, común a todos los pueblos de nuestro país, que expresa fielmente las necesidades candentes del desarrollo social, los criterios artísticos y las demandas estéticas de los soviéticos. Esto también acerca las culturas artísticas de los pueblos de la Unión Soviética y

da base para hablar de un arte soviético único, del mismo modo que la unidad sociopolítica e ideológica de nuestra sociedad da derecho a hablar del pueblo soviético único.

No hay que confundir las tradiciones vivas, fecundas actuales del arte soviético y la herencia cultural, pues son cosas distintas. Las tradiciones contemporáneas de la creación artística surgen de la selección en la herencia cultural y la elaboración de todo lo que responde al espíritu de los tiempos y las necesidades de la sociedad. Es también evidente que las nuevas tradiciones artísticas, nacidas al calor del régimen soviético, están íntimamente ligadas a los profundos cambios habidos en toda nuestra forma de vida después de la Revolución de Octubre y expresan la esencia de la democracia socialista.

A nuestro juicio, no es posible estar conformes con los investigadores que consideran el realismo crítico un estadio insoslayable del desarrollo del arte de los pueblos de la URSS, comprendidos aquellos cuya lengua escrita data de tiempos recientes, que llegaron al socialismo desde las relaciones gentilicias, patriarcales y que, en lo que respecta a la creación artística, pasaron del folklore al arte del realismo socialista. Estos investigadores suelen decir: como quiera que el realismo socialista se deriva del realismo crítico y entre ambos existe cierta sucesión histórica, toda cultura artística, incluida la de reciente lengua escrita, debe pasar *obligatoriamente* por el estadio del realismo crítico. Así pues, la cuestión de la *sucesión* del arte del realismo socialista respecto al método de creación que dio en llamarse realismo crítico, se traslada de hecho a otro plano: se considera al realismo socialista la simple evolución del precedente desarrollo artístico, en lugar de verlo como fenómeno ideoestético histórico-universal de una nueva calidad.

Es indiscutible que las literaturas rusa, ucraniana, bielorrusa, así como las de los pueblos de Transcaucasia, de los Países Bálticos o del pueblo tártaro, tenían antes de la Revolución de Octubre, cada una según su grado de madurez, unas tradiciones de realismo crítico más o menos sólidas. Pero de ello no se deriva en modo alguno que se pueda pasar por alto la historia real y afirmar que en nuestros días las posibilidades del realismo crítico "no se han agotado todavía en muchas de las literaturas de los pueblos que emancipó Octubre" y que sus artistas emplearon o emplean dos métodos: el del realismo crítico cuando

juzgan el pasado, y el del realismo socialista cuando se trata de afirmar el presente y las conquistas de Octubre.

Es un error convertir el método del realismo crítico en principio intemporal de la creación artística. *La afirmación y la negación son inherentes a cualquier arte.* Tampoco estriba el problema en el objeto de representación. En su artículo *Una fusión maravillosa*[14], G. Lomidze dice acertadamente que el intento de crear a toda costa el estadio del realismo crítico carece de base y pone el dedo en la llaga cuando señala las razones de tal intento: una incomprensión de la naturaleza ideológica y social del realismo crítico y del realismo socialista, el afán de ver en ellos únicamente dos grados de madurez artística del realismo (inferior y superior) prescindiendo del examen histórico concreto del problema y de la posición de clase e ideológica de los artistas. Refiriéndose a las tentativas de sus contradictores de apelar a la fuerza del criticismo de tal o cual obra de escritores soviéticos, Lomidze señala que de este modo cierran las puertas del realismo socialista a los artistas satíricos, reduciendo —añadimos nosotros— la significación ideológica y artística del realismo socialista, al que son igualmente accesibles la afirmación artística profunda de lo positivo, de lo bello y heroico y el desenmascaramiento y crítica de todo lo negativo, deforme y mezquino que entorpece el avance progresivo de la vida.

Cabe hablar de una mayor madurez del arte del realismo socialista respecto al crítico, pero no en el sentido de que el método pueda remplazar el talento (lo que es absurdo), sino en el de que el realismo socialista y crítico expresan diferentes estadios del progreso histórico del arte, de que en nuestra época, partiendo de posibilidades iguales de creación de un escritor, pintor, compositor, etc., el método del realismo socialista da mayores resultados, es más fecundo. Presupone la participación viva y activa del artista en la lucha por la nueva sociedad socialista, por su fortalecimiento y desarrollo y contra las fuerzas y tendencias hostiles al socialismo.

El quid de la cuestión está, pues, en el ideal socioestético, basándose en el cual se conoce la vida (lo que hay en ella de positivo y de negativo); está en la actitud estética del artista hacia la realidad y en la propia realidad, de la que nace el

---

[14] Véase la revista *Druzhba naródov* ("Amistad de los pueblos"), 1964, № 6, pág. 248.

ideal socioestético socialista y comunista en el proceso de creación efectiva; está, por lo tanto, en la madurez socioestética del realismo socialista como *nuevo tipo de realismo* en el arte.

Ya en las primeras obras que se produjeron después del triunfo de la Revolución de Octubre, comparando "el siglo presente" y "el siglo pasado", los artistas de los pueblos de la URSS mostraron de qué modo los trabajadores habían llegado "al día de hoy", cómo avanzó la historia hacia Octubre, qué herencia ayudaba a construir la nueva vida, etc. Dicho de otro modo: buscaron las formas artísticas de conocer la historia partiendo del ideal socialista y comunista. Es cierto que al principio no todo salió bien, pero eran las *primeras* búsquedas, las *primeras* soluciones a problemas nuevos y complejos que la revolución socialista planteaba al arte.

Es también notorio que para algunos de nuestros artistas el camino hacia el realismo socialista no fue recto ni llano. No obstante, sus difíciles búsquedas, a veces contradictorias y penosas, su vagar persiguiendo la verdad de la vida, no pueden hacerse pasar por una etapa del realismo crítico, considerando esas búsquedas y sondeos un tributo al realismo crítico. Las contradicciones en la concepción del mundo tampoco hay que convertirlas en criterio del realismo crítico (por ejemplo, Saltikov-Schedrín o Chernishevski tenían una concepción democrático-revolucionaria del mundo bastante íntegra). Sería ingenuo igualmente creer que carecían los realistas críticos de héroes positivos y de aspiraciones para el futuro, y que en las obras del realismo socialista no hay lugar para los personajes negativos. La práctica del arte no ha dejado piedra sobre piedra de semejantes conclusiones especulativas.

Los géneros satíricos no están excluidos del arte del realismo socialista. Al contrario. La crítica de los fenómenos negativos y el desenmascaramiento del régimen capitalista y de la ideología y psicología burguesas tienen aquí una orientación más clara porque se realizan partiendo del ideal socioestético comunista. No es menos evidente que el realismo crítico del siglo XIX no se limitaba, ni mucho menos, a representar personajes víctimas (basta recordar las imágenes de Bazárov, de Rajmétov o de Insárov). Se impone, pues, ver cuál es el criterio objetivo del arte del realismo crítico y sus bases socioideológicas históricas. Este

criterio se halla ante todo en *el ideal socioestético democrático,* que puede transformarse y, en efecto, se transforma en ideal socioestético socialista, sobre la base del comunismo científico. Pero eso se produce en determinadas condiciones sociales y no de manera automática. Cualesquiera que sean las circunstancias, el ideal estético socialista nunca se diluye en el democrático. Utilizando la expresión de Lenin, el primero no permite "*plegarse* al punto de vista **democrático general,** en vez de adoptar un punto de vista *proletario*" [15].

Es también necesario diferenciar el destino reservado al realismo crítico en la sociedad socialista y en la sociedad dividida en clases antagónicas. En las condiciones del capitalismo moderno existen, en efecto, de manera simultánea el realismo crítico y el socialista, siendo el último el que ayuda a los artistas del realismo crítico y a todos los que tienen una orientación democrática a captar más profundamente las tendencias principales que aparecen en la vida y a luchar activamente por la paz y el progreso social [16]. En el socialismo no hay base social para el realismo crítico como corriente y método particulares. Es cierto que son posibles algunas manifestaciones del mismo (Máximo Gorki habló de la "persistencia conservadora del realismo crítico"), pues el arte y sus tradiciones poseen una relativa autonomía. Pero, ¿es que esas formas caducas, la imitación total de imágenes del pasado, aunque sean de obras eminentes, pueden tomarse por estadio especial o por sistema artístico particular, por un método singular de creación que deba existir junto al método del realismo socialista en las condiciones socialistas?

No, no es lógico abordar el modo socialista de vida y el conocimiento de los caracteres nacidos con la Revolución de Octubre con el criterio del realismo crítico, aunque, en su tiempo, fuera sin duda alguna un fenómeno progresivo.

No es posible, pues, trasladar mecánicamente lo viejo a las nuevas condiciones. Quien se precie de antidogmático, ¿puede acaso colocar en el mismo plano la Rusia del pasado y la del presente?

---

[15] V. I. Lenin. *Carta a Máximo Gorki. O. C.*, t. 48, pág. 228.

[16] Incluso en aquellos países en los que no hay todavía artistas del realismo socialista, la cultura artística es influida por el poderoso impulso del arte mundial del realismo socialista, que es la orientación principal del desarrollo artístico de la humanidad en la situación presente.

Nadie invita, por supuesto, a dar una imagen rosa de la vida, pues tampoco en la sociedad socialista el desarrollo transcurre lisa y llanamente, sin contradicciones. También en ella se libra una lucha entre lo viejo y lo nuevo, sin que quede lugar a la espectación enternecedora ni a la placidez. Pero en nuestro país, las contradicciones no son antagónicas y su solución se traduce en un *fortalecimiento* del régimen socialista, operándose sobre la base y en los marcos de este mismo régimen; toda nuestra sociedad está en pro de lo nuevo. Y un artista que aspire a conocer a fondo la vida debe percibir sus principales tendencias, descubrir los fenómenos de la realidad ligados a estas tendencias y luchar activamente por afirmar el comunismo, contra las fuerzas tradicionales multiformes del viejo mundo y la influencia de la ideología burguesa. Y al hacerlo, se sobrentiende, no hay que empequeñecer en modo alguno las conquistas de los clásicos del realismo crítico, que son nuestra herencia cultural inapreciable.

Probablemente, en el plano histórico general haya cierto fundamento para delimitar conceptos como "arte del realismo socialista" y "arte socialista". El arte del realismo socialista fue precedido históricamente por corrientes socialistas de diverso género que no tenían como base ideológica el comunismo científico (por ejemplo, la creación de Chernishevski, impregnada de crítica y denuncia del régimen de la servidumbre feudal y de afirmación de lo nuevo partiendo del ideal democrático revolucionario). La base ideológica del arte del realismo socialista es el comunismo científico, pero no es la unión mecánica del realismo y de la concepción marxista del mundo ("el realismo es fertilizado por la concepción marxista del mundo").

Los artistas descubrieron las tendencias socialistas en la propia realidad, en medio de la lucha de clases, y *crearon un tipo de realismo cualitativamente nuevo que revela, representa y afirma los principios socialistas de la vida,* muestra la lucha de las masas por el triunfo del nuevo régimen, el movimiento histórico de la sociedad hacia el socialismo y el comunismo. Para ello se precisan ciertos factores objetivos, ante todo, un gran movimiento consciente y revolucionario, de las masas proletarias dirigidas por el partido marxista-leninista hacia el socialismo y el comunismo. Y nada tiene de sorprendente que los que desbrozaran el camino al realismo socialista y crearan las imágenes del nuevo arte socialista fuesen en nuestro pais

Máximo Gorki y Vladímir Mayakovski en Rusia; Iván Frankó, Lesia Ukraínka y Mijaíl Kotsiubinski en Ucrania; Yanka Kupala y Yakub Kolas en Bielorrusia; Julius Janosis en Lituania; Janis Rainis y Andrejs Upits en Letonia; Akop Akopián en Armenia; Mirzá Alekper Sabir en Azerbaidzhán; Egnate Ninoshvili en Georgia, y otros artistas, como los investigadores soviéticos han demostrado de la forma más concluyente.

La vida exigió abordar de un modo nuevo, desde las posiciones del ideal socioestético socialista, el conocimiento de la realidad en su avance revolucionario y encontró escritores, compositores, pintores y escultores con inspiración, personalidades de talento en todas las ramas de la creación artística. Con el triunfo de la Revolución de Octubre, el arte de nuestro país entró en una etapa cualitativamente nueva. Se inició una nueva era del desarrollo artístico de la humanidad [17]. Señalemos a este propósito que en la sociedad socialista, en la que el socialismo científico es la teoría y la práctica histórica de millones de seres, no tiene sentido delimitar los conceptos de "arte socialista" y "arte del realismo socialista" que encontramos en algunos artículos y estudios. Siempre, claro está, que no se confundan cosas distintas, es decir, la caracterización socioestética del arte con las formas de generalizar la imagen artística y el grado de valor artístico de una obra o de otra.

La propiedad social socialista agrupa a todas las naciones y pueblos de nuestro país en una familia fraternal que tiene como base ideológica el marxismo-leninismo y como fuerza rectora, el Partido Comunista. De aquí la aspiración socialista del arte soviético. Reflejando la vida en toda su diversidad, expresa las ideas del comunismo, de la amistad de los pueblos, y revela lo general socialista, lo que acerca a los pueblos de la URSS, a través de los fenómenos concretos, de los caracteres nacionales en las condiciones típicas de su vida, en formas artísticas nacionales.

En nuestro país, la cultura artística socialista, internacionalista por su contenido, no se desarrolla en el vacío. Asimila las conquistas de todas las naciones y pueblos de la Unión

---

[17] En relación con la esencia del viraje operado en la cultura gracias a la Revolución Socialista de Octubre, véase el libro *Comunismo y Cultura*, ed. en ruso, Moscú, 1966.

Soviética, todo lo mejor y viable de su experiencia artística, cosa que ayuda a afianzar los principios socialistas y comunistas en la vida. Por eso es preciso fijarse no sólo en las leyes generales del desarrollo de la cultura artística socialista, sino ver también cómo se manifiestan en las diversas culturas nacionales, pues las leyes generales, las de la comunidad internacional, al pasar por lo nacional específico se convierten en leyes internas de la cultura artística nacional. Y esto origina en ella un complejo entrelazamiento de experiencias del pasado y del presente, nacionales e internacionales.

Esta interacción no es, por supuesto, un acto instantáneo, sino todo un proceso. Y hay que discernir en él las etapas, las formas específicas hasta que aparezca algo nuevo, algo que no había anteriormente ni en la cultura nacional ni en la internacional, y que responda a las necesidades esenciales de la vida social y del progreso artístico. En definitiva, esto nuevo que surge en las culturas nacionales toma un aspecto en el que resulta ya difícil encontrar las huellas de la experiencia pretérita.

Esta aparece ya transfigurada, no fácilmente reconocible exteriormente, albergada en lo más profundo. Transformándose en atributo inseparable de la nación, lo nuevo, que cobra cada vez mayor extensión, es un poderoso estímulo del desarrollo de su cultura artística, la cual influye por su parte en la experiencia internacional, la cultura internacional de los pueblos de la URSS y en el desenvolvimiento artístico de toda la humanidad.

Examinemos esta cuestión en relación con el estilo artístico nacional.

Como quiera que en nuestro país la cuestión de la naturaleza del estilo nacional del arte está todavía poco elaborada —en su aplicación a algunas de sus modalidades y desde el punto de vista teórico general—, no es ocioso señalar, que, en primer lugar, el estilo artístico nacional no es una abstracción muerta. No existe fuera de los estilos individuales concretos y de las obras concretas. Pero el estilo artístico individual expresa únicamente algunas facetas, tales o cuales aspectos del estilo nacional, por muy esenciales que sean si se trata de artistas geniales.

En segundo lugar, el estilo nacional del arte se configura con la historia, con la evolución de la cultura artística nacional. Por eso es preciso conocer las etapas y períodos de

su desenvolvimiento histórico y no hablar en abstracto del estilo nacional, sin relacionarlo con determinada fase de la vida del pueblo.

El estilo nacional del arte es, en tercer lugar, principalmente *lo peculiar contenido en los estilos artísticos individuales.* Pero al hablar de las particularidades específicas del arte nacional, expresadas en el estilo nacional, tenemos ya en cuenta *lo general* y que *lo general se manifiesta en lo peculiar nacional, fuera de lo cual no existe.* De este modo, el estilo nacional se engarza con la experiencia internacional, se entrelaza con ella, cristalizando en *las corrientes estilísticas y en los estilos artísticos individuales, en toda su gama de colores y tonalidades.*

Hechas estas observaciones previas, pasemos al fondo del problema.

Sabido es que en el pasado, en muchos de los pueblos que constituyen la Unión Soviética, el folklore fue por mucho tiempo la *única* forma del pensamiento artístico y de la cultura estética. A base del folklore surgió en estos pueblos, configurándose en el transcurso de muchos años, un estilo artístico nacional peculiar. A propósito, los primeros poetas de muchos de los pueblos de reciente lengua escrita fueron en realidad los primeros en unir el folklore, o en ser al mismo tiempo sus portadores y creadores, como ocurrió con el poeta avar Gamzat Tsadasá, el bardo kazajo Dzhambul y el poeta lesguino Suleimán Stalski. Históricamente, la literatura de todos los pueblos nació del folklore. Esto indujo, por lo visto, a pensar que los indicios del estilo artístico nacional sólo hay que buscarlos en el folklore, en la creación colectiva. Y esta idea se deja todavía sentir.

Sin embargo, las soluciones más simples no son siempre, ni mucho menos, las más acertadas. En el folklore y en el proceso de su desarrollo secular se forman, en efecto, ciertos rasgos generales, formas y medios de expresión artística (calificativos constantes, símbolos tradicionales, comparaciones, etc.), que son muy persistentes en la cultura artística de un pueblo dado. Pero, ¿qué nos dice esto? Unicamente que aquí las normas del estilo artístico nacional son menos dinámicas. Y nada más. Estas normas se configuran a base de la creación colectiva e individual. Con la cooperación del folklore y la literatura, del arte de aficionados y profesional, aparecen en el estilo artístico nacional cualidades,

rasgos y formas que no había hasta entonces en el folklore, el arte amateur, la literatura y el arte profesional.

En consonancia, cambia el papel de los elementos de los estilos artísticos nacionales vinculados a la literatura y al folklore. Al entrar en relación con la literatura, el folklore adquiere nuevos rasgos originales, y la literatura, por su parte, impregnándose del folklore, recibe nuevos estímulos en su progreso ideoestético.

Posiblemente ya no queden en nuestro país pueblos cuya creación artística se reduzca al "puro" folklore. Actualmente, los estilos nacionales se han enriquecido de un modo u otro con la experiencia internacional de la cultura artística soviética. No obstante, no es igual la influencia del folklore en la literatura de los pueblos que tienen desde hace tiempo su lengua escrita y de los pueblos cuya lengua escrita data de fecha más reciente. En el último caso, esta influencia es incomparablemente más fuerte y profunda. Y el lugar (significación) del folklore en los estilos artísticos nacionales y en la evolución estética de los diferentes pueblos es también específico. El estilo artístico nacional es una categoría estética, y para comprenderla no basta conocer cómo transcurrió el desarrollo histórico y social de los pueblos.

Por otra parte, si tomamos en su conjunto la cultura artística nacional de los pueblos de la URSS, no es difícil establecer que en todos ellos sus estilos artísticos nacionales se liberan visiblemente de las formas arcaicas del folklore y que la literatura y el arte profesionales adquieren un mayor papel en el progreso estético. Por eso sería erróneo suponer que cuantos más elementos del folklore haya en una obra literaria, más nacional es y más responde a las normas del estilo nacional.

Tampoco es justo afirmar lo contrario. Cualesquiera que sean los cambios que se produzcan en la cultura artística nacional, el folklore no se desecha; entra siempre mezclado con lo nuevo. A veces se advierte enseguida en la literatura su trabazón con el folklore, como ocurre en la novela *Abái*, de Mujtar Auézov, en el poema *Vasili Tiorkin*, de Alexandr Tvardovski, en la pieza *En las estepas de Ucrania*, de Alexandr Korneichuk, en *Vaguif*, de Samed Vurgún, o en el poema *La aldea dorada*, de Mirsaíd Mirshakar. En otros casos, las huellas del folklore son menos perceptibles. Basta comparar el poema *La dicha del yakuto*, de Ellai, y sus versos

A los mineros de Francia, La paz es más fuerte que la guerra, y otros.

A eso se añade que en nuestro país el folklore se modifica y renueva sensiblemente, y que en todos los pueblos de la URSS ha dejado de ser la única norma del estilo artístico nacional. Por eso es cosa normal encontrar en una misma literatura nacional diversos procedimientos artísticos de encarnar la imagen del hombre.

En la literatura lituana, por ejemplo, se encuentran la representación costumbrista concreta de los caracteres con los recursos del folklore, enriquecido por la experiencia artística nacional y de toda la literatura soviética, y una forma extremadamente sintetizada de representarlos como en Eduardas Miezelaitis:

Apoyado en el globo terrestre
y sosteniendo en mis manos el Sol,
soy, entre ambos, como un puente.
Por mí el Sol desciende a la Tierra
y la Tierra se eleva hasta el Sol,
Aquí estoy:
magnífico, sabio, firme...
Aquí estoy:
soy hombre,
soy comunista.

Con el progreso del arte soviético surge una gran profusión de matices del conocimiento artístico de la realidad y de formas que expresan el contenido socialista del arte y que, gracias a ello, se transforman con bastante rapidez en patrimonio de todos los pueblos de la Unión Soviética. Pero en lo concerniente a la presente etapa de desarrollo de las culturas artísticas nacionales de la URSS, ya no es suficiente hablar de estilos artísticos nacionales. Hay que ver también la identidad en la orientación de las búsquedas y soluciones creativas en las diversas culturas nacionales. Hay que tener en cuenta *los rasgos comunes de los estilos nacionales,* es decir, la comunidad estilística determinada del arte de los pueblos de nuestro país y el impulso interno, la necesidad interior de todas las naciones y pueblos soviéticos de asimilar la cultura artística de la "familia única", la cultura artística internacional de los trabajadores del País de los Soviets.

Las vías, formas y medios de colaboración cultural estética de que disponen nuestros pueblos son muy variados. Pero una cosa es indudable: esta colaboración discurre por el mismo cauce de la edificación comunista y se halla indisolublemente unida a las conquistas de la Revolución de Octubre y a las victorias de alcance histórico universal que obtuvo nuestro país, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en la economía, la política, la ideología y la cultura. Y a medida que se fortalecen los lazos económicos, políticos e ideológicos entre los pueblos de la URSS, se acrecienta su caudal espiritual estético. "La unidad del multinacional pueblo soviético —dijo Leonid Brézhnev en su discurso con motivo del Cincuentenario de la Revolución Socialista de Octubre— es sólida como el diamante. Y, lo mismo que el diamante, brilla con las múltiples facetas de sus naciones, cada una de las cuales lleva una vida intensa, pletórica, libre y feliz" [18].

Todo el orden de vida soviético educa a las masas en la amistad de los pueblos y el internacionalismo proletario, las forja en el espíritu de la lucha resuelta contra todas y cada una de las supervivencias del nacionalismo burgués. En esto reside la fuerza colosal de nuestra sociedad y de la política del Partido Comunista.

Entre la pléyade de personalidades eminentes de nuestro arte hay bastantes que representan a pueblos que antes de la revolución vegetaban en la ignorancia, sumidos en el mayor atraso. Nuestro país es un ejemplo de avance victorioso al socialismo de pueblos que se hallaban en estadios diversos del desarrollo social. Por eso mismo, no ya en los aspectos económico y político, sino también en el dominio de la organización cultural, los rasgos fundamentales de nuestra revolución no presentan, como decía Lenin, un carácter local ni nacional particular: tienen una significación internacional. Por otra parte, la victoria de la Revolución de Octubre creó en el mundo una situación nueva, sin precedente en la historia, y aumentó extraordinariamente la influencia de las ideas del marxismo-leninismo y de la cultura socialista en la humanidad.

Hoy, que existe un sistema socialista mundial y, por consiguiente, un arte socialista mundial, se ha acrecentado

---

[18] L. I. Brézhnev. *Por el camino de Lenin*, ed. en ruso, Moscú, 1970, t. 2, pág. 95.

considerablemente la influencia del arte socialista en la marcha de la historia. Máxime cuando la lucha de las dos culturas de que hablara Lenin se ha exacerbado en los países capitalistas y en la arena mundial, y el arte del realismo socialista adquiere una importancia cada vez más decisiva en los destinos culturales de los pueblos.

Y no hay calumnia de los ideólogos burgueses y de los revisionistas capaz de ocultar a los trabajadores de la Tierra la verdad acerca del renacimiento ético y estético y el florecimiento intelectual de los pueblos de la URSS, acerca de los éxitos de la nueva vida en nuestro país y en otros países socialistas. Y estos éxitos revisten una significación histórica universal.

1969

LOS ADVERSARIOS DE LA RAZON

(Acerca de algunas corrientes de la estética burguesa)

La estética burguesa contemporánea concede particular importancia a la interpretación idealista de los problemas gnoseológicos. Y tiene sus razones para ello.

Se trata de que en el terreno de la Gnoseología es más fácil que en cualquier otro eludir, ocultándose tras el denso velo de los subterfugios lógicos, los problemas relativos a la visión del mundo, y disimular sus puntos de vista reaccionarios presentándolos como imperativos de "alta teoría". A eso se añade que en la esfera de la Gnoseología es más sencillo disimular el gran abismo que existe entre las conclusiones de la estética burguesa y la propia vida; entre la teoría idealista y la práctica social. Toda vez que en la estética idealista la Gnoseología (doctrina del conocimiento) y la Ontología (doctrina del ser) son independientes una de otra.

Muchos filósofos contemporáneos reconocen abiertamente que la práctica real de la vida y del arte no les interesa en lo más mínimo. Hay otros teóricos que hablan de la práctica, pero la interpretan de modo que, directa o indirectamente, niegan de hecho la verdad objetiva del conocimiento. Entienden por verdad la "ficción útil", "la vivencia biológica o psíquicamente útil", cerrando así la vía a la interpretación verdaderamente científica de las bases gnoseológicas de la creación artística.

Por diversos caminos, los estéticos burgueses van a parar al mismo objetivo: a la negación del arte como poderoso medio de conocimiento de la realidad.

Al iniciarse nuestro siglo surgieron, y adquirieron con el tiempo gran influencia, diversas escuelas y escuelitas de intuitivismo estético e irracionalismo. Intentan éstas demostrar la impotencia de la razón humana, su incapacidad para penetrar en la esencia de las cosas y de los

fenómenos. Simultáneamente aparecieron diversas corrientes estéticas que, pregonando el poder omnímodo de los impulsos biológicos y de los instintos en la vida humana, despojan la conducta del hombre de todo principio racional.

Es verdad que ya anteriormente hubo filósofos que afirmaron que la realidad es incognoscible. El escepticismo y el agnosticismo acompañan al idealismo a todo lo largo de su historia. Pero en el pasado, hasta la época del imperialismo, el irracionalismo no había ocupado jamás una posición dominante en la estética.

Entre los racionalistas y sensualistas se libraron entonces encarnizadas batallas. Los primeros estimaban que la razón era el juez supremo en cuestiones de belleza y de arte, y exigían seguir en todo un orden riguroso y esforzarse por lograr claridad de ideas y precisión en la manera de expresarlas. Los segundos colocaban en primer plano los sentimientos, las cualidades psicológicas del individuo, declarando que el hombre conoce todo a través de la experiencia y de las representaciones sensoriales. Pero, generalmente, unos y otros se manifestaban contrarios al irracionalismo.

Caracterizaba a racionalistas y sensualistas, con toda su estrechez y limitaciones, el deseo de ampliar los marcos del conocimiento humano de la realidad circundante, aun cuando algunos intentaran buscar el fundamento de la belleza en el orden universal, regido a su entender, por el principio espiritual. En la época del imperialismo, todo afán de conocimiento empezó a considerarse en la estética burguesa un tremendo mal, y la razón, el principal origen de los errores y padecimientos.

Es sabido que en los tiempos en que la burguesía era una clase avanzada y en ascenso, concedía gran valor a la razón y confiaba en su poder. Los ideólogos de la Ilustración proclamaron racional todo lo que contribuyese al progreso de la sociedad y a liberar al individuo de los grilletes de la Iglesia y la dominación feudal, e irracional lo que entorpeciera el desarrollo del "hombre natural", la eliminación de las trabas feudales y los dogmas religiosos. Y aunque el reino de la razón que exaltaban los hombres de la Ilustración se trocó más tarde en sombría realidad capitalista, en la que el principio del gran humanista del Renacimiento, Rabelais: "haz lo que deseas" se convirtió en el principio del individualismo burgués: "el hombre es lobo para el

hombre", no había, sin embargo, ningún interés egoísta en los ideólogos de la Ilustración. La "organización social racional" que preconizaban llevaba de las tinieblas a la luz. Fue ésta una lucha de la razón contra la ignorancia, de la instrucción, la ciencia y el arte contra el oscurantismo, los cánones muertos y caducos y los dogmas, tanto en la vida como en el arte. Los artistas amaban la vida, y la estética fundamentaba la significación cognoscitiva del arte y su vinculación a la ciencia.

La situación actual es diferente. A juicio de muchos teóricos burgueses contemporáneos, el árbol del conocimiento es venenoso, sus frutos parecen atrayentes y hermosos, pero están podridos y son ponzoñosos. Los modernos apóstoles de la estética burguesa son gentes que, según certera expresión de Barrows Dunham, filósofo progresista norteamericano, representan "un mundo fantasmal del que se ha descartado todo criterio racional", un mundo "lleno de lúgubres fulgores y voces estridentes" [1].

¿Quiénes son estos apóstoles que dictan hoy la moda en el mercado burgués del libro, y que son autoridades indiscutibles para muchos artistas del Occidente burgués?

Ofensiva freudiana contra la razón

Para definir la estética de la irracionalidad comenzaremos por S. Freud, psiquiatra austríaco de finales del siglo XIX y principios del XX, fundador del psicoanálisis.

Inicialmente, el psicoanálisis no era más que una corriente de la psiquiatría, que después extendió su esfera de aplicación a casi todos los campos del conocimiento.

Freud no dejó ningún trabajo completo, acabado, que sistematizase sus puntos de vista en cuestiones de estética y del proceso de creación artística. Se complacen en hacerlo sus numerosos discípulos al exponer y comentar las ideas estéticas del maestro enunciadas en sus trabajos *Lecciones de introducción al psicoanálisis, El yo y el ello, El fruto de una ilusión*, y otros. De estos escritos se desprende que los puntos de vista estéticos de Freud se supeditaban por completo al sistema general del psicoanálisis. Habiéndose especializado en el estudio de las psiconeurosis, pensaba que el arte era una forma particular de curar las afecciones mentales.

---

[1] B. Dunham. *Man Against Myth*. Boston, 1947, p. 248.

A justo título puede considerarse a Freud uno de los padres espirituales de la estética burguesa moderna. Sus admiradores lo califican frecuentemente de "Newton del alma", y comparan sus "descubrimientos" a las hazañas de Copérnico o de Colón. El crítico americano Lionel Trilling escribe que "...en fin de cuentas, Freud hizo más por nuestra comprensión del arte que ninguno de los que escribieron de arte desde los tiempos de Aristóteles"[2]. Y ésta es una opinión bastante extendida en los Estados Unidos y en los países del Occidente burgués[3].

El actual mercado burgués del libro, particularmente en los Estados Unidos, está inundado de obras de tendencia freudiana, y las investigaciones sobre la vida y obra de los grandes artistas norteamericanos y de Europa Occidental se escriben por regla general en el espíritu del freudismo (o del neofreudismo) y del "simbolismo sexual". En las universidades estadounidenses se estudia en serio la interpretación freudista "psiquiátrica" de la historia de la sociedad, de las relaciones sociales y de la literatura y el arte. Los "científicos" escriben aquí trabajos acerca del "trasfondo neurótico" de la creación de Shelly, Shakespeare, etc.

A partir de 1920, el psicoanálisis freudiano adquirió en poco tiempo enorme popularidad en el mundo capitalista y

---

[2] L. Trilling. *Art and Neurosis. "Art and Psychoanalysis"*, New York, 1957, p. 503.

[3] En los últimos años, muchos psicólogos burgueses y especialistas en estética critican a Freud proponiendo variantes "mejoradas" del psicoanálisis. Pero estas variantes "mejoradas" se mueven en la órbita de los conceptos y de la problemática de Freud. Sin embargo, teniendo en cuenta el creciente papel del neofreudismo, hay que reconocer que en los Estados Unidos y en otros países del Occidente burgués quedan todavía bastantes continuadores ortodoxos de Freud. Una prueba palmaria es la publicación en Nueva York de la recopilación *Freud y el siglo XX* (*Freud and the 20-th Century*, N. Y. 1957). Los artículos que en ella se insertan: *El psicoanálisis y el clima de tragedia*, de Edgar Hyman; *Freud y la filosofía moderna*, de Abraham Kaplan, y otros, toman la defensa de Freud contra los ataques de los neofreudistas. Y, por último, otro testimonio de la notoriedad del freudismo en las condiciones del Occidente burgués es que los teóricos del arte burgués pertenecientes a otras escuelas y orientaciones tratan de establecer la ligazón entre sus puntos de vista y el psicoanálisis, con lo cual, de un modo u otro, rinden tributo al freudismo. En la recopilación *Freud y el siglo XX*, Abraham Kaplan intenta establecer el nexo del freudismo con la filosofía semántica y la estética; Jacques Maritain, con el neotomismo; Friedrich Hacker, con el misticismo de Kierkegaard y, por consiguiente, con la filosofía y la estética del existencialismo.

en la estética burguesa. Sobre todo, en razón de que la teoría de Freud justifica los vicios y lacras incurables del régimen capitalista, imputando la responsabilidad de ellos a la "mala estructura" de la psique humana, rompiendo "los vínculos entre la belleza y el desarrollo social del individuo" [4].

Es evidente que mucho antes de Freud hubo tentativas de convertir los problemas sociales en psicológicos. Lo nuevo que Freud aportó a la estética burguesa estriba, ante todo, en que elevó a lo absoluto y erigió en norma de la conciencia estética del artista y de la sociedad la psique enfermiza y menguada. En lugar de considerar la psique del individuo y sus vicios un producto del medio social, de la influencia desmoralizante de la sociedad burguesa, que engendra la desocupación en gran escala, la crisis, los infortunios y delitos, Freud pintó un extraño cuadro del mundo derivado de la *naturaleza morbosa del hombre*, proyectada exteriormente. En suma, como veremos más adelante, el pensamiento del artista le desvía forzosamente de los "problemas malditos" de la realidad capitalista contemporánea, y las leyes de la creación artística se diluyen en los impulsos inconscientes.

Freud no sólo justifica la degradación del individuo que acarrea el capitalismo agonizante y en descomposición; no se limita a fundamentar en ella su sociología y estética, sino que niega todos los impulsos elevados y afanes nobles del hombre relacionados con su participación activa en la restructuración de la vida sobre los principios del humanismo, la democracia y el socialismo. Explica los conflictos sociales como el resultado de las pasiones inconscientes y de las neurosis, y estima que los hombres, incapaces de sobreponerse a su propia naturaleza, también son incapaces de resolver los problemas que les inquietan [5].

---

[4] V. Polonski. *Conciencia y creación*, ed. de los escritores de Leningrado, 1934, pág. 62.

[5] El problema de la correlación de lo consciente y lo inconsciente en la actividad mental del hombre que desvirtúan los freudistas reviste sin duda gran importancia teórica y práctica y requiere que se le preste mucha atención. En nuestro país se lleva a cabo una elaboración profunda de las enseñanzas de Iván Pávlov sobre la neurosis, y en las escuelas de D. Uznadze, P. Anojin, A. Leóntiev, A. Luria, N. Bernstein y otros científicos se realizan importantes investigaciones experimentales y teóricas del mecanismo y de las formas de la actividad psíquica no consciente del

Esto responde a más no poder a las necesidades de la burguesía reaccionaria que en nuestro tiempo se siente bastante inquieta ante el crecimiento inusitado del movimiento comunista y obrero, ante las vastas proporciones que ha adquirido la lucha de liberación nacional de las masas contra el imperialismo y ante la poderosa influencia que ejercen las ideas del marxismo-leninismo en la clase obrera y las amplias masas trabajadoras.

Muchos freudianos hablan ahora sin rodeos de su aversión al marxismo, pero lo más frecuente es que actúen con más cautela. Conociendo la inmensa popularidad de que gozan entre las masas las enseñanzas marxistas-leninistas, los freudianos aparentan querer "unir" el freudismo y el marxismo y completar la ciencia marxista-leninista que, según ellos, se limita al estudio de las condiciones materiales de existencia de los hombres, con la doctrina freudiana de la vida espiritual de la sociedad. Y atribuyen generalmente a Freud el mérito de haber defendido valientemente "la libertad del individuo" frente al determinismo marxisa, de haber descubierto los verdaderos móviles y estímulos "de la libertad humana" en todas las esferas de la vida y, en primer lugar, en las de la cultura y el arte.

Así pues, desvirtuando el sentido de la ciencia marxista en general, y de su estética y ética en particular, los actuales teóricos del arte burgués tienden a intoxicar a las gentes con el veneno del individualismo burgués, a "enturbiar" la conciencia de los artistas y alejarla de los crudos problemas de la vida y la lucha sociales.

Por alguna razón inició Freud su labor en el campo de la estética considerando que el arte es una forma imaginaria que sirve al hombre para salir del angosto horizonte de la vida cotidiana al mundo de las ilusiones y los ensueños. En su trabajo *La relación del poeta con los sueños,* escrito en 1908, Freud explica el arte en el espíritu de la "teoría de los juegos", como evasión del hombre de las fatigas de la vida real. Y a juicio suyo, en los juegos y en el arte, los deseos humanos encuentran satisfacción no en

---

hombre. Actualmente tienen una difusión cada vez mayor en este campo los trabajos de carácter cibernético. Pero queda mucho por hacer para revelar científicamente la base del inconsciente en el cerebro y, en general, la compleja estructura de la conciencia humana.

forma real, sino imaginaria. En ambos casos, el hombre se deleita con la forma imaginaria de sus representaciones. Sólo que el juego es patrimonio de los niños, y el arte, del ser adulto, encarnando en sus imágenes los deseos y recuerdos de la infancia.

Resulta que no hay por qué estudiar las obras de arte en su relación con la vida real. Basta conocer la infancia del artista, puesto que todo lo que fijó en sus obras es la fantasía de sus años de infancia, o, sencillamente, símbolos que expresan ilusiones inconscientes, sueños y quimeras. Todo el mundo, toda la vida están en él mismo, y el arte no es más que el recuerdo de la infancia[6].

Freud no se limitó, sin embargo, a reducir el arte al principio de los "juegos". Fue más allá, exponiendo la idea de que el artista debe vivir en el mundo de su propio "yo", es decir, ser un niño sin la sobrecarga del conocimiento de la vida. Según Freud, el poeta hace lo que un niño que juega: crea un mundo en su imaginación y lo toma muy en serio. Pero el niño busca apoyo para lo que imagina en la vida real, mientras que el artista hace lo contrario: deslinda claramente el mundo imaginario de la realidad. Crea lo que se llama "el soñar despierto"; en lugar de jugar, fantasea, y los móviles de su fantasía son los deseos insatisfechos, las inclinaciones "primarias".

Freud basa su teoría estética en la doctrina de los instintos que, a su entender, determinan todos los designios y acciones del hombre, toda su naturaleza y vida espiritual. Son primeramente el instinto de conservación y la libido, y después, el de destrucción o muerte. Dentro de este esquema enmarca todos los fenómenos de la vida social, de la cultura y del arte. Estima que el principal móvil de la actividad humana es el instinto sexual que, según sus

---

[6] En las condiciones del Occidente burgués, estas ideas de Freud se anclaron sólidamente y devinieron de uso corriente no sólo en la estética, sino también en el análisis crítico de las obras de arte. Basta indicar la recopilación *Arte y Psicoanálisis*, publicada en 1957 en Nueva York, que dirigió el conocido freudiano William Phillips y, sobre todo, los artículos que contiene, debidos a la pluma de Marie Bonaparte, Robert Davis y Saul Rosenzweig. En ellos se expone la idea de que lo que pinta el artista, bien sea el mar, la tierra o imágenes de personas, es la encarnación inconsciente de sus recuerdos de infancia, de sus inclinaciones sexuales y sádicas "que recuerdan la opresión que sufrió en su niñez por parte de los padres".

palabras, acompaña al hombre desde que nace hasta que muere.

Para Freud, en el fondo de todas las obras de arte yace un principio sexual que determina el énfasis del arte. Evocando, por ejemplo, los retratos de mujeres que hizo Leonardo de Vinci, Freud no encontró en ellos ninguna idea trascendental. En su opinión, todos representan la madre o la nodriza del pintor, y no pueden pretender a otra cosa. De este modo tan simplista explica Freud las grandes obras de este genio del arte.

Conforme a la estética freudiana, no hay por qué buscar en las obras de arte un profundo sentido social. Declarando la libido fuente de la creación del escritor, el pintor o el compositor, los freudianos atribuyen al concepto de libido una interpretación extensísima. Aseguran que el niño, ya en el período de lactancia, satisface su instinto sexual cuando mama de la madre ("autoerotismo" y "narcisismo"). Paulatinamente, estas inclinaciones infantiles se transforman en inclinación hacia los padres ("incesto"): en el niño hacia la madre (o la niñera que substituye a la madre), y en la niña hacia el padre. Esta atracción se acompaña de aversión, y hasta de agresividad hacia los padres.

Melanie Klein, psicoanalista inglesa, escribe que el instinto agresivo se manifiesta en los niños en el deseo de causar dolor a su madre, en el intento de "disolver a la madre en sí". Y el especialista en estética Jacques Schnier, refiriéndose al trabajo de Melanie Klein, asegura que "la lucha contra los impulsos incestuosos, de dependencia, culpabilidad y agresión ha sido un tema favorito de la literatura occidental desde Sófocles hasta Proust, y su papel en el arte está hoy tan asentado como cualquier teoría en las ciencias sociales" [7].

Y las freudianas estadounidenses Rhoda Metraux y Margaret Mead no se contentan con eso. Haciendo una caracterización de la cultura de Francia, declaran que la curiosidad de saber y el espíritu crítico de los franceses provienen de la costumbre arraigada en la familia francesa de que los adultos ahoguen la curiosidad de los niños que, inconscientemente, tratan de ver lo que hacen sus padres en las horas del reposo nocturno [8].

---

[7] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, September 1957, p. 67.

[8] Véase *Science and Society*, 1955, № 2, p. 174.

La estética freudiana compara el proceso de creación artística con los movimientos inconscientes del niño y reduce el contenido de las obras de arte al llamado "complejo de Edipo", término que ha elaborado de acuerdo con su interpretación de la tragedia de Sófocles. Los freudianos vieron todo el sentido de esa tragedia en el motivo del patricidio y del casamiento de Edipo con su madre, atribuyéndole un carácter general. Según Freud, en nuestra alma hay una voz dispuesta a aceptar la voluntad irresistible del destino en Edipo, en razón de que ese destino puede ser el nuestro, pues el oráculo nos cargó con esa misma maldición antes de que naciéramos. En suma, tomando este motivo por patrón de todas las obras de arte en las que aparecen padres, madres e hijos, los psicoanalistas elevan a lo absoluto la situación del drama de Sófocles y se entregan a la búsqueda de "las profundas bases subconscientes de la creación artística".

¿De qué modo?

La tragedia de Shakespeare, *Hamlet*, atrajo a muchos freudianos. El propio Freud le concedió bastante atención al fundamentar la significación principal del "complejo de Edipo" en el arte. Veamos cómo analizan los freudianos esta célebre tragedia buscando en ella "complejo de Edipo". Hamlet tiene el propósito de asesinar a Claudius a fin de poseer a su madre. La escena con los actores se interpreta como un intento de Hamlet de llevar a cabo, aunque fuese con la imaginación, lo que no pudo hacer en la vida real. El amor de Hamlet por Ofelia es una forma particular de inclinacón hacia la madre, y el asesinato de Polonius, la tentativa de apartar de su camino al hombre rival... Tal "análisis" de esta tragedia de Shakespeare es bastante significativo. Muestra hasta donde se puede llegar cuando alguien se centra en la búsqueda de "las profundas bases subconscientes de la creación artística".

Al hablar de las obras de Shakespeare, los freudianos las despojan de todo contenido humanista. A su modo de ver, Lear es la encarnación de la "pasión particularmente erótica" por los hijos, que entraña su muerte trágica. Otelo es un maniático poseído por el "complejo sexual", y Hamlet, "el tipo manifiesto del neurótico". Y así por el estilo, interpretan otras obras de la cultura universal.

Freud estimaba que su mérito en el dominio de la estética era haber descubierto los secretos de los impulsos

instintivos y esclarecido cuáles son las fuentes de la creación artística.

Explicaba la estructura del universo espiritual del hombre como una lucha entre dos principios, entre dos "substancias" de diverso género —el "inconsciente" y el "consciente", su interacción (a través del "preconsciente")— con evidente preeminencia del "inconsciente", atribuyendo a los procesos conscientes un lugar y una importancia secundarios[9].

---

[9] A la luz de esta concepción especulativa interpretaba el fundador del psicoanálisis la estructura espiritual de la humanidad y la del individuo, considerando la última la repetición de "la vida tribual".

Los instintos, "inclinaciones primarias", inherentes al hombre desde su nacimiento, eran, según Freud, el "resorte" dinámico de la psique humana, considerándolos irradiación de lo arcaico, rastros del "primitivismo" en las condiciones de la civilización. En su concepto, los hombres primitivos se guiaban en todo por el instinto; vivían en hordas, y la forma de existencia que les unía era la "familia incestuosa", que encabezaba el padre déspota. Para mantener su poder sobre las mujeres, éste exterminaba a los niños en cuanto se hacían hombres (Freud veía el reflejo de estos fenómenos en las leyendas mitológicas de Cronos, que devoraba a los niños varones; de Zeus, que castró a su padre, etc.). En definitiva, la "familia incestuosa" fue "deshecha" por la rebelión de los hijos varones contra el padre.

Debido al sentimiento de culpabilidad y de temor a la venganza aparecieron, a juicio de Freud, los primeros tabús; "surgió" el eterno conflicto entre lo "consciente" y lo "inconsciente", el "Yo" y el "ello", entre las inclinaciones primitivas y las prohibiciones que las limitaban. Sin embargo, según afirmación de los psicoanalistas, lo "consciente" no puede ahogar a lo "inconsciente", pese a todas las prohibiciones. Esto último sigue determinando la vida psíquica de todos los individuos y de todas las generaciones. Según expresión de Freud, son deseos inmortales. Dominan con fuerza sobre los hombres, venciendo los obstáculos que ponen en su camino "el sentido", "la conciencia" ("el ideal-yo"). Por eso, todo se limita a que los deseos "primarios" se desplazan al "ello", a "la esfera del subconsciente". Y el propio "ideal-yo", dice Freud, se remonta al tabú primitivo, al sentimiento de culpabilidad por el asesinato del padre y de miedo a la venganza.

Partiendo de esto, el fundador del psicoanálisis pensaba que todo surgió del "complejo de Edipo". Con él comenzaron todos los afanes del hombre, sus necesidades, intereses y objetivos. Comenzaron también la religión, la moral y el arte. Habiéndose desplazado de la conciencia y sumergido en la esfera del "inconsciente", los "impulsos primarios" son indestructibles y vivirán eternamente en el alma humana, cualesquiera que sean las condiciones sociales y el mundo exterior.

Es cierto, decía Freud, que a medida que se desarrolla la civilización, este proceso de "desplazamiento" se acentúa, pero es mayor la concentración de energía psíquica en la esfera del "inconsciente". Por grande que sea la fuerza del "ideal-yo", afirman los psicoanalistas, las inclinaciones

Freud enseñaba que "por la influencia despótica de la razón" el hombre se ve obligado a contener de un modo u otro sus deseos insatisfechos y, sobre todo, los impulsos sexuales. Estos deseos instintivos se acumulan gradualmente, dando finalmente lugar a una carga de enorme fuerza emocional. Así se crea en opinión de Freud el "inconsciente", que es el origen y la fuerza motriz del desarrollo del arte.

Los deseos insatisfechos —dice Freud— buscan una salida. Habiéndose liberado del yugo de la razón, los impulsos e instintos inconscientes se manifiestan como ímpetu creador, como inspiración. Es éste el llamado proceso de sublimación [10], que extrae la energía creadora de las profundidades sexuales a la superficie, poniendo en acción todas las facultades espirituales del hombre. En consecuencia, agrega Freud, "es aquí donde hay que buscar necesariamente una de las fuentes de la actividad artística".

Quiere decirse que, en opinión de Freud, el proceso creador comienza cuando la conciencia se debilita y amortigua, y en este sentido, la actividad artística no se diferencia esencialmente del sueño o de la hipnosis.

Haciendo uso de la palabra en el Congreso de escritores norteamericanos celebrado en 1957, Lawrence Kubie, el más destacado especialista de los Estados Unidos en psicoanálisis, declaró que "el artista crea, como si dijéramos, a medio camino entre la realidad absoluta y el completo

---

primarias, los deseos y emociones poseen un gran impulso vital y tratan inconteniblemente de abrirse paso en la conciencia. En su camino encuentran ante todo el "preconsciente", que depende del "ideal-yo", y esto lleva a diverso género de combinaciones de lo "consciente" y lo "inconsciente", y a la satisfacción parcial de los "impulsos primarios" en diferentes formas, entre ellas, la forma de actividad artística. A juicio de Freud, es en el "subconsciente" donde hay que buscar la poderosa energía creadora que pone en movimiento las fuerzas espirituales de los artistas, y en el arte, la más completa y profunda satisfacción (aunque sea ilusoria) de los "impulsos primarios". Es cierto, afirmaba Freud, que el arte es sólo un sucedáneo de su satisfacción; sin embargo, cautiva por sus goces estéticos que aligeran al hombre de la "tensión de fuerzas morales" y son el anticipo del verdadero deleite, el deleite del "inconsciente".

A este respecto, véase para más detalles la recopilación *Crítica de las tendencias fundamentales de la estética burguesa contemporánea. "Iskusstvo"*, Moscú, 1968, págs. 18-43.

[10] Según la interpretación freudiana, sublimación es la forma en que se manifiesta el "inconsciente", la conmutación, la transformación de la energía sexual en otro tipo de energía.

sueño". La sola diferencia entre el sueño y la realidad artística, afirman los freudianos, es que el sueño es un estado pasivo, mientras que la creación artística es un estado activo, y que en el proceso de creación se forjan representaciones particulares, símbolos del inconsciente.

La estética freudiana considera al artista un género especial de neurótico que da forma viva y agradable a su neurosis. "En la actualidad —escribe el historiador norteamericano Lionel Trilling—, los representantes del arte admiten gustosos, y hasta con entusiasmo, que el artista es un enfermo mental y tratan de demostrar que la enfermedad es condición de su capacidad de decir la verdad" [11].

Otros freudistas son más comedidos y hacen las salvedades siguientes: "La comparación de las obras de la pintura contemporánea con los productos de los esquizofrénicos no ha de interpretarse como una valoración de sus méritos artísticos... Tampoco significa que los artistas modernos sean mentalmente anormales". Pero estos mismos autores opinan que la asimilación de los artistas a los enfermos mentales "se basa en la gran afinidad del arte contemporáneo y las profundas leyes inconscientes de la personalidad que revelan directamente los artistas contemporáneos y los esquizofrénicos" [12]. De este modo se subraya que en un caso y otro la base es la misma: el conflicto entre los impulsos inconscientes y la conciencia, con la única diferencia de que el enfermo mental no encuentra recursos para ahogar las ansias de los impulsos insatisfechos, mientras que el artista los encuentra en la actividad creadora, transformando, "gracias a sus dones particulares", su fantasía en imágenes artísticas.

Los freudianos insisten mucho en la tesis del eterno antagonismo entre la naturaleza del hombre y la civilización, las normas sociales de moralidad, entre los impulsos inconscientes del artista y su razón. Con la particularidad de que la creación es, a su modo de ver, la simple reiteración de ideas, temas y argumentos que existen desde tiempos inmemoriales, que penetran, como decía Freud, en la profunda "subconciencia", idéntica para todos los pueblos,

---

[11] *Art and Psychoanalysis*, pp. 502-503.

[12] Franz Alexander. *The Psychoanalyst Look at Contemporary Art. "Art and Psychoanalysis"*, pp. 358-359.

o, como decía su continuador Karl Jung [15], en el fundamento de la religión colectiva primitiva.

Así resulta que los freudianos no sólo equiparan la creación artística de los diversos tiempos y pueblos haciendo tabla rasa del contenido peculiar y de las formas de las obras artísticas más diversas, sino también infiltran en el arte el misticismo, el morbo y el zoologismo. En su interpretación, la imagen artística deja de ser la forma en la que se refleja la realidad, transformándose en un medio de descubrir los impulsos subconscientes, "las energías psíquicas reprimidas y debilitadas", en el medio en que se manifiestan ciertos "arquetipos" que vienen de la antigüedad más lejana y que revelan supuestamente el "principio natural" del hombre.

Desde el punto de vista de la estética freudiana no cabe hablar de ningún progreso en el arte, de que aparezcan en él fenómenos cualitativamente nuevos ni tampoco de la originalidad de las obras artísticas o literarias. Lo más que admite Freud son las modificaciones que se producen en la elaboración de un mismo material, que indican las diferencias en la vida psíquica de los distintos períodos de la cultura. Aquí se trata sobre todo del perfeccionamiento de los medios de "ahogar" las emociones subconscientes, de "cifrar" los impulsos instintivos, de transformar los sentimientos morbosos y las impresiones desagradables en agradables, de mitigar los ensueños egoístas "de la realidad" con deleites "formales", o sea, estéticos, que en la idea de los freudianos suscitan a partir de profundísimas fuentes psíquicas deleites todavía mayores, los deleites con el "subconsciente", con los impulsos "primarios" del alma.

Así pues, toda la historia del arte y de la cultura se interpreta falsamente. Resulta que la creación artística de todos los tiempos y pueblos no es más que la encarnación de

---

[15] Los hitlerianos persiguieron a Freud por no ser éste de "procedencia aria" (murió en 1939 en Inglaterra, a donde había emigrado). Pero, aunque en forma un tanto modificada, en la Alemania fascista existía el psicoanálisis, que propagaba Karl Jung. Este declaró que el "inconsciente" tenía una base de índole religiosa, subrayando que el problema sexual está también relacionado con las imágenes del "inconsciente" colectivo, habitado por "arquetipos" míticos de imágenes y situaciones poéticas que representan "imágenes primarias" reanimadas en el curso de la individualización. Aunque Jung era enemigo personal de Freud, es indudable la relación de su teoría con los postulados freudianos sobre el carácter hereditario de "la memoria racial" y sobre la "naturaleza zoológica" del hombre.

los instintos primitivos que pasan de una generación a la otra, prácticamente sin alteraciones.

La idea del carácter inmutable de la naturaleza emocional del hombre es el estribillo de la estética burguesa contemporánea. El escritor inglés Aldous Huxley, que es también teórico del arte, escribe lo siguiente: "Las opiniones e ideas cambian por influjo de la experiencia que va acumulándose de siglo en siglo. El instinto, el lado emocional del hombre, por ser hereditario, permanece invariable" [14].

Añádase a eso que los filósofos burgueses reaccionarios se sienten muy complacidos con la tesis de Jung, según la cual la religión es el principio del arte. La religión es la ideología más conservadora y la equiparación con ella permite a los freudianos afirmar que el arte es tan "invariable" como la religión, puesto que es derivación de la misma.

Releyendo los escritos freudianos salta a la vista cuán forzadas son sus construcciones lógicas. Freud y sus continuadores consideran el proceso de creación artística de un modo muy extraño. Pero el freudismo no es un entretenimiento inocente. Es un sistema bastante bien pensado con fines reaccionarios bien definidos. No se trata simplemente del "delirio subconsciente". La estética freudiana está íntimamente vinculada al decadentismo burgués en el arte cuyos adeptos, según definición aguda de Gorki, "exhiben sus extravagancias morbosas con presunción arrogante". De un lado, eleva a lo absoluto estas extravagancias del arte decadentista, su sensualidad erótica insana, el desprecio de la razón y de los principios morales, la pérdida de la confianza en el hombre y en sus elevadas aspiraciones espirituales. De otro, da un fundamento teórico a estas "extravagancias", las canoniza, teniendo como finalidad la ofensiva contra el realismo, el humanismo y el carácter popular en el arte. Al hacerlo, la estética freudiana trata de aferrarse a las dificultades reales del desarrollo artístico, reflejando en la forma tergiversada de la conciencia burguesa ciertos aspectos reales de la creación artística.

Nadie discutirá, por ejemplo, que el arte expresa los deseos, estados anímicos, sentimientos y aspiraciones del artista. Es igualmente sabido que, a veces, estos deseos son

---

[14] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, December 1955, p. 186.

confusos, no del todo conscientes. Abultando este hecho, los freudianos proclaman base del arte los deseos inconscientes insatisfechos del artista. A su juicio, el secreto del genio está en que el artista se sumerge fácilmente en la profundidad del inconsciente y allí capta las imágenes, y "cuanto mayor es la parte del inconsciente que utiliza, mayor es la posibilidad del genio de reencarnar en otras personalidades, renunciando a su propio "yo" consciente" [15].

¿Por qué el secreto del genio reside en la fuerza del impulso inconsciente? En el curso de la creación artística se revelan todas las facultades espirituales del hombre: su razón, sentimientos, voluntad y cualidades morales. Los freudianos sólo hablan de emociones, de impulsos inconscientes, despojando de contenido social esas emociones y reduciéndolas al antecedente biológico. En la estética del freudismo no hay lugar para la razón que estudia ávidamente la vida, que penetra en el fondo de las emociones humanas. "El deseo de crear —escribe el freudiano norteamericano Gustav Bychowski— es la expresión de Eros que obstaculiza la desaparición natural de los procesos espirituales y materiales y frustra el triunfo final del instinto de la muerte" [16].

Los freudianos se entregan gustosos a digresiones sobre "el don espiritual" del artista y su riqueza espiritual. Pero, ¿de qué "don" se trata? Las emociones que tanto ensalzan son unas "sensaciones semianimales", sin relación con los procesos reales de la vida. Sin embargo, el desarrollo verdaderamente rico del hombre es aquel que abarca todas las facetas de su universo espiritual. Este desarrollo de las facultades humanas, comprendidas las artísticas, suele ser resultado de su actividad en la vida. Ni que decir tiene que no hay artista sin aptitudes naturales. Pero de qué modo se despliegan esas aptitudes, qué orientación toman, depende de las condiciones sociales en las que vive el hombre.

Freud consideraba que el verdadero artista es de una naturaleza profundamente individualista que crea sus obras en un estado de éxtasis inconsciente. A juicio de sus adeptos, la verdad objetiva es una frase huera. Para ellos, fuera de lo individual no hay nada, puesto que la verdad es subjetiva.

---

[15] Otto Rank und Hanns Sachs. *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften.* Wiesbaden, 1913, S. 93.

[16] *Psychoanalysis and Culture.* New York, 1951, p. 409.

Pero, ¿es que el auténtico artista no refleja en sus obras más que a sí mismo, y, además, de modo inconsciente? Incluso en la lírica, en la que el poeta expresa más clara y directamente sus pensamientos y emociones, no se encierra en absoluto en sí. Las obras líricas ofrecen interés precisamente porque, a través de la personalidad del poeta, permiten asomarse al corazón y a la conciencia de sus contemporáneos. De otro modo tendrían resonancia sólo para el poeta y para su círculo de allegados. Además, el sentimiento individual es siempre de carácter social.

Es indiscutible que en la lírica, lo mismo que en otros géneros de la literatura y del arte, se expresan también las más íntimas emociones del hombre. Mas los freudianos las reducen al "eros", a algo oscuro, subconsciente, antinatural y místico. Su "eros" es una necesidad que no puede ser satisfecha, un deseo interno que no sale al exterior, pues no tiene ningún soporte en la vida. A veces hablan también de la realidad, de la vida cotidiana, mas sólo como un estímulo casual de los deseos y necesidades subconscientes. Escriben acerca de los conflictos del "alma humana", del destino trágico de los artistas. Sin embargo, el conflicto entre el artista y la realidad burguesa que asfixia los talentos lo trasladan al plano del conflicto místico entre los deseos subconscientes y la razón: Ven la grandeza del artista en su independencia respecto a la sociedad. Preconizan la indiferencia moral del artista y declaran que aquel que lo es de verdad no puede ser un ciudadano, una persona que toma parte activa en las contiendas sociales y en los conflictos de clases. Elevan la amoralidad al rango de "virtud", considerándola una propiedad indefectible del talento.

A dónde conduce el irracionalismo

No es difícil percatarse de cuál es el sentido de estos postulados de la estética freudiana. Atribuyendo a los instintos el valor de fuerza motriz de la vida social, los freudianos corren un velo sobre las trágicas contradicciones de la realidad burguesa, con lo que descargan a los explotadores de toda responsabilidad por los padecimientos y angustias de los trabajadores. Para los psicoanalistas, "lo objetivo" se diluye en "lo subjetivo", en "lo psicológico", que se reduce a su vez a los instintos.

Sería necio negar que hay instintos en el hombre, complejos reflejos incondicionales innatos. Pero éstos no desempeñan en su conducta ni en las relaciones entre los individuos el papel determinante que continuamente les atribuyen los psicoanalistas. Justamente el hombre se distingue de los animales principalmente en que, desde que se inicia su desarrollo, "la conciencia sustituye al instinto... es el suyo un instinto mediatizado por la conciencia" [17].

¿Para qué necesitaban los freudianos conculcar esas verdades de la ciencia? Ninguna teoría responde mejor a esta pregunta que la práctica del arte reaccionario burgués que se despliega bajo la influencia del freudismo. Hasta algunos teóricos burgueses se ven obligados a admitir que la patología es objeto favorito del arte reaccionario y que el sentimiento del miedo y la desesperanza es el estado psicológico corriente de sus protagonistas. En efecto, muchos artistas de los Estados Unidos de América y de Europa Occidental han renunciado a representar los sentimientos y afanes nobles, centrando la atención en las inclinaciones sádicas, en la conciencia pervertida, en los sentimientos y aspiraciones mezquinos. Adoptan el postulado freudiano según el cual el arte está llamado a dar una salida a los impulsos reprimidos, que entran en contradicción con el habitual concepto humano de la moralidad. Digamos a este propósito que los críticos reaccionarios acogen encantados las obras que siguen la línea del "psicologismo patológico" de James Joyce y Eugene O'Neill, que saborean a placer los sentimientos semizoológicos y las inclinaciones sádicas.

En la estética burguesa contemporánea, la patología se eleva al rango de valor estético y se declara rasgo indefectible del arte moderno. Es verdad que este género de obras encuentra espectadores y admiradores, pero este hecho requiere una explicación sociológica y no "clínica". No se puede pensar que todos los espectadores sean totalmente anormales, y todos los autores, enfermos mentales.

La cosa es más compleja.

Los motivos de temor y desesperación que cultiva la estética freudiana encuentran "respaldo" en la misma vida. En las condiciones del capitalismo moderno, el individuo se

---

[17] C. Marx y F. Engels. *La ideología alemana. Obras*, t. 3, pág. 30.

ve sometido a la presión de agobiantes conflictos sociales, a la amenaza de quedarse sin trabajo. A veces, los representantes del arte reaccionario captan sutilmente el sentimiento de protesta contra el imperialismo existente en los medios de la intelectualidad y las capas pequeñoburguesas, pero desvirtúan su sentido y sus causas, deduciendo la deformidad de la vida de "la psique deforme de los hombres".

Partiendo de la tesis freudiana según la cual el arte satisface los deseos sexuales contenidos desde la niñez, el arte reaccionario abre ancho campo a la pornografía. Ensalza el amoralismo, el culto a la brutalidad y la violencia. La finalidad es corromper al hombre, paralizar su voluntad de resistencia a las fuerzas negras de la reacción y hacer de él un instrumento manejable de la agresión imperialista. Por algo los escritos freudianos de Karl Jung formaron parte en su tiempo del arsenal ideológico hitleriano y sirvieron para fundamentar los delirios racistas. Tampoco es casual que después de la derrota del fascismo germano, el freudismo tuviera tanta difusión en los Estados Unidos en los años de la llamada guerra fría.

En los países del Occidente burgués, en particular, en los Estados Unidos, los escritores honestos de talento que plantean en sus obras los problemas sociales candentes no gozan del aprecio de los editores. Se publican, en cambio, con enormes tiradas y portadas llamativas, los llamados *bestsellers,* ediciones baratas de libros destinados al gran público. A veces se encuentran entre ellos alguna que otra reedición de los clásicos de la literatura y obras serias de escritores contemporáneos, pero la mayoría aplastante de los *bestsellers* se dedican a la violencia, al crimen y a las diversas manifestaciones de la vida sexual del hombre. En las portadas, el lector tropieza con la mirada de dos tipos de personajes: el asesino que ha cometido un crimen inaudito o las mujeres semidesnudas en poses bastante inequívocas. Esas ediciones pésimas se destinan al mal gusto, y lo inculcan entre las gentes proclamándolo rasgo inseparable de su vida espiritual.

No son menos mezquinos muchos de los programas de la televisión norteamericana. A través de sus numerosos canales se transmiten principalmente películas de vaqueros y de gangsters, en las que las gentes disparan, se matan y se pelean incesantemente. Esto nada tiene que ver con el arte verdadero. Ese mismo tipo de películas se proyecta en las salas de cine:

idénticos asesinos, los mismos horrores y mujeres casi desnudas. La prensa oficial apoya por todos los medios este arte detestable impregnado de patología.

Actualmente, el freudismo es en los Estados Unidos una de las bases de la llamada "psicosociología", y también del arte que justifica el racismo. Se utiliza para fundamentar la "teoría" de la inferioridad innata de los negros de los EE.UU. y de los pueblos de Africa y Asia. En las obras de tendencia freudiana racista se propaga insistentemente la idea de que el hombre es un ser agresivo por naturaleza. En películas como *El yelmo de acero, La horda de oro* y *Se acerca el momento decisivo* se distinguen claramente, expresándonos con palabras del escritor progresista norteamericano John Howard Lawson, el espíritu del imperialismo, los llamamientos a forzar a los pueblos a "la sumisión".

Es obvio que dentro de las corrientes no realistas del arte contemporáneo del Occidente burgués hay artistas de talento que no quieren resignarse con las lacras del capitalismo y el egoísmo de la burguesía. Creen sinceramente que describiendo personajes deformes y sufrimientos humanos ponen al desnudo el mundo del lucro y de la codicia. Otros, al ver que triunfa el mal y se pisotea la justicia, en señal de protesta se retiran al angosto mundo de las emociones subjetivas. Influidos por la ideología reaccionaria, en la que se encuadra la estética freudiana, no pueden esos artistas rebasar el marco de la rebelión anarquista individualista contra el capitalismo. No se dan cuenta de que en las entrañas del capitalismo crecen fuerzas progresistas que luchan activamente contra la violencia y la opresión del individuo, por la paz, la democracia y el progreso social. La estética freudiana es nociva porque embota la conciencia de estos artistas honestos, llevando su protesta social contra la omnipotencia del capital monopolista por el cauce de la psicología e impidiéndoles acercarse al pueblo.

Esforzándose por que el artista se abstenga de representar las contradicciones de la realidad capitalista, la gnoseología freudiana falsea todo el proceso de creación artística. Los freudianos recurren particularmente a estas prácticas cuando hablan del papel de la imaginación y la fantasía en la creación de obras de arte. No toman en consideración las experiencias de la vida en la creación del artista. Para ellos la fantasía es el único medio de su autoexpresión, sin que esa fantasía tenga relación alguna con el conocimiento de la reali-

dad. "Lo mismo que los sueños o ilusiones —escribe Franz Alexander— las obras de la literatura, la pintura o la escultura son producto de la fantasía creadora" [18].

Al hacer esta afirmación especulan realmente con todo. Se agarran a que la actividad artística exige gran tensión de fuerzas intelectuales; a que en el proceso de creación el artista muchas veces encuentra "a tientas" lo que necesita; a que al reflejar la vida hay la posibilidad efectiva de que la fantasía se aleje de la realidad [19]. Por todos los medios tratan de llevar el arte a las alturas etéreas de la "imaginación pura" y propagan su teoría de los símbolos que expresan, según ellos, las oscuras profundidades del "inconsciente". No ven, o no quieren ver, que el arte, lo mismo que el árbol, se asienta sólidamente con sus raíces en la tierra, aunque las ramas se extiendan en el aire. Por grande que sea la fantasía del artista, en su obra se encuentra siempre el grano vivo, real, terrenal, si se examina sin prevenciones.

Lo fantástico y artificial de las construcciones lógicas de Freud en el dominio de la estética es tan evidente que muchos de sus discípulos no se conforman ya con las búsquedas psicoanalíticas en el espíritu del maestro. Hay

---

[18] *Art and Psychoanalysis*, p. 347.

[19] Los freudianos deforman sobre todo el papel de la fantasía (imaginación creadora) en el conocimiento artístico de la realidad por el hombre. Ese papel es muy grande, en efecto. La imaginación permite al artista elevar los elementos dispersos de los fenómenos vitales a la generalización artística y restablecer los eslabones que falten en la cadena del conocimiento de la verdad, crear del material, tomado de la propia vida, la obra acabada, que presenta una unidad del contenido y de la forma. Sin embargo, los psicoanalistas ignoran precisamente este proceso dialécticamente contradictorio de reflejo de la realidad en el arte. Lo nuevo que se obtiene en el proceso de cognición es para ellos lo *eternamente viejo*: en la distinta forma de "representación exterior" ven por todas partes, enmascarados de un modo u otro, "complejo de Edipo", instintos primitivos. A su juicio, una fuerte vivencia del presente despierta en el artista un viejo recuerdo, el famoso "complejo de Edipo", que sirve de estímulo y de punto de partida de los deseos que se plasman en las obras. Además de que, en su opinión, el arte no tiende a irrumpir en la esfera de la vida real ni a descubrir los nexos y fenómenos esenciales del mundo objetivo. El arte no es otra cosa que una ilusión, el soñar despierto, donde todo lo que recuerda la realidad es externo, superficial, inesencial, "restos cotidianos de representaciones" que pasan a segundo plano ante la fuerza poderosa de lo "espontáneo". De este modo, el proceso de representación de la realidad en imágenes artísticas se subjetiviza, reduciéndose todo a la personalidad del artista, interpretada de manera extrasocial y deformada.

todo un grupo de jóvenes psicoanalistas norteamericanos y de otros países (E. Fromm, K. Horney, A. Kardiner y otros), que tienden a unir el psicoanálisis de Freud al reconocimiento del papel de los factores sociológicos. Por un lado, están dispuestos a jugar al liberalismo, hablan de las duras condiciones de la vida del pueblo a causa de la concurrencia, del desempleo, etc. Y, por otro lado, preconizan la resignación con la realidad capitalista, afirmando que corresponde enteramente a la naturaleza humana. Hablan de manera justa, aunque muy nebulosa, de la "destrucción" o "deformación de la personalidad" bajo el capitalismo, pero silencian que en todas las esferas de la vida de la sociedad dividida en clases antagónicas, incluida la esfera espiritual, tiene lugar una enconada lucha de clases.

Refiriéndose al análisis de los fenómenos de la cultura, los psicoanalistas pretenden "enmendar" el sistema metafísico de su maestro. Están de acuerdo en admitir que el arte no permanece estancado, que en su desarrollo cada época es irrepetible, original. Mas ¿de qué depende esta singularidad de las distintas etapas del arte? A juicio de los neofreudianos, del "tipo neurótico", del "complejo psíquico y cultural" que, con arreglo a su concepción, es igual en todos los componentes de la sociedad.

Así pues, de creer a los freudianos, son iguales la fisonomía espiritual de obreros y capitalistas en nuestra época que la de campesinos y feudales en la Edad Media y la de esclavistas y esclavos en el mundo antiguo. Tal es, de hecho, la conclusión que se deduce de la sofistería de los actuales psicoanalistas. Su "complejo cultural", como vemos, se diferencia poco de la "libido" y de los "impulsos inconscientes" de Freud, de la "inconsciencia colectiva" de Jung. Aunque muchos reformadores del freudismo han dejado de hablar de los instintos reprimidos, los principios proclamados por ellos del "miedo esencial" y del "pavor inconsciente" no salen del mismo círculo de la estética idealista subjetiva.

Así, Karen Horney, de los EE. UU., como si tratara de superar el vicio del freudismo tradicional, declara en su libro *La personalidad neurótica de nuestro tiempo* que la psique del hombre viene condicionada por la cultura, pero su explicación de la cultura es también puramente psicológica. Y de nuevo tenemos el círculo cerrado de Freud: la psique se determina por la psique. Los neofreudianos disimulan, lo mismo que éstos, su desprecio a las masas, pero, con mayor esmero

que Freud y que Jung, declaran sin ambages que los movimientos revolucionarios son antinaturales, y el origen de la revuelta revolucionaria de las masas no es para ellos la explotación y la opresión, sino que reside en las "neurosis". En suma, todos siguen el camino de Freud, aunque no cierran los ojos a la realidad actual que se caracteriza por el auge poderoso del movimiento de liberación. Hay, además, otras tentativas de "mejorar" la teoría de Freud, de hacerla más aceptable para los tiempos que vivimos.

Está claro para todo el mundo que en nuestro siglo de grandes descubrimientos científicos y realizaciones técnicas, que atestiguan las posibilidades infinitas de la razón humana, no se puede desdeñar la razón como en su tiempo lo hiciera Sigmund Freud. Nadie puede hacer caso omiso del progreso de la ciencia y la técnica ni de las grandes conquistas de la cultura. Por eso se apresuran ahora a modificar sus juicios hasta los más inveterados freudianos, tratando de rehacer sus concepciones tradicionales a fin de unir "lo inconsciente" y "lo racional" (por supuesto, dando primacía a lo inconsciente sobre lo racional). En función de esto, se "renueva" también la concepción estética de Freud. Kenneth Burke escribe que los marxistas "no tienen razón cuando le acusan (a Freud —*A. E.*) de irracionalismo". Y afirma a renglón seguido que "como el arte contiene un ingrediente surrealista (y el arte contiene por lo general más o menos, este ingrediente), las coordenadas del psicoanálisis hacen falta para explicar la lógica de la estructura de las obras" [20].

Muchos teóricos burgueses de los Estados Unidos se afanan por crear un sistema estético que reúna el ilogismo y el racionalismo, que ayude a configurar "el arte nuevo de los EE. UU." Con tal finalidad, los partidarios de este tipo de arte recurren a la estética freudiana. Y como es lógico, no sólo imitan las ideas del freudismo. Tampoco ocultan sus simpatías por la estética de Henri Bergson, que junto a Freud, bien que en mucho menor grado, goza de prestigio en la estética burguesa contemporánea. Todas las corrientes del arte burgués que erigen el irracionalismo en principio

---

[20] Kenneth Burke. *The Philosophy of Literary Form.* New York, 1957, p. 238.

del conocimiento artístico utilizan unos u otros elementos o facetas de su doctrina de la intuición, aunque muchas veces no hablan abiertamente de ella.

Intuitivismo y estética del misticismo

Las ideas de Henri Bergson tuvieron buena acogida y se difundieron en la estética burguesa ya en los primeros decenios de la época del imperialismo. Su doctrina de la intuición fue rápidamente admitida como teoría general del arte y como base metodológica de la crítica del arte y de la literatura.

En la filosofía de Bergson y en sus puntos de vista estéticos[21], ocupa el lugar central la crítica del intelectualismo. Analizando el pensamiento y sus formas, Bergson consideraba que la razón no sirve tanto a los fines del conocimiento como a los de la acción práctica. Separa el conocimiento y la práctica y afirma que el pensamiento no es capaz de descubrir el sentido de las cosas, que sólo puede discernir en ellas aquello que tiene utilidad para las gentes, que les sirve para orientarse en la vida.

A su juicio, la razón no sólo simplifica el complicado cuadro de la realidad, sino que es incapaz de comprender la vida en su desarrollo y movimiento. A su parecer, el desarrollo no puede expresarse en categorías lógicas. El pensamiento no tiene acceso al conocimiento de lo individual, de lo concreto. Lo dificulta igualmente la lengua, valiéndose de la cual "se fijan por medio de determinados signos y símbolos los rasgos reiterados de los objetos". La necesidad práctica de estas operaciones, dice Bergson, no ofrece dudas, pero su significación cognoscitiva es insignificante, y la esencia de las cosas está cerrada para siempre a la razón.

A la razón y a la ciencia, Bergson opone la intuición, libre, según su propia definición, de todo interés práctico. Asevera que la ciencia proporciona recetas prácticas y satisface las necesidades corrientes de los hombres. El otro procedimiento al que denominó intuitivo, si bien puede ser asequible a todos, se encuentra, según él, raramente, y es sólo inherente a personas elegidas: a los artistas, santos y demás "beatos".

---

[21] Los puntos de vista estéticos de Henri Bergson se exponen del modo más completo en sus trabajos *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, La percepción del cambio, La Risa* e *Introducción a la metafísica.*

"Entre la naturaleza y nosotros, ¿qué digo?, entre nosotros y nuestra propia conciencia se interpone un velo: espeso para el común de los hombres; ligero, casi transparente, para el artista y el poeta" [22]. Esta barrera la crean los conceptos que designan los objetos, conceptos formados partiendo de consideraciones "de índole utilitaria". Moviéndose entre estos símbolos y generalizaciones, el hombre no ve los objetos como tales, no percibe sus particularidades, sólo discierne los "rótulos" de los mismos. ¿Cómo saber que se oculta tras ese velo y adentrarse en el conocimiento de la esencia? A juicio de Bergson no hay otro medio ,que la intuición.

¿Y qué es la intuición? El modo de comprender directamente, de descubrir los fenómenos irrepetibles de la vida y las cualidades de los individuos, modo que se apoya exclusivamente en la "visión individual".

Bergson no niega, por supuesto, que la intuición implica un pensamiento; pero, según él, ese pensamiento discurre de manera singular si se compara con la ciencia: sólo aquí la razón llega al concepto vivo, fluido, capaz de penetrar en la "vida interior de las cosas" y en su dinámica. Así pues, en la estética de Bergson, la intuición domina sobre el intelecto, pero existe independientemente de él. Es más, en su aspecto primigenio la intuición sólo existe cuando no está sujeta al poder del intelecto. En cierto modo, afirma, la intuición puede estar presente en la filosofía, pero en ella se da raramente y es imperceptible. Su habitáculo verdadero es el arte. "Hay, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es ver y hacernos ver lo que nosotros no percibimos de manera natural. Esos hombres son los artistas" [23].

Afirma Bergson que el arte es una visión directa, inmediata, y que en él lo esencial es la pureza de la percepción. Y esta "pureza de la visión" la interpreta como el completo aislamiento de la percepción respecto de la realidad. Exige depurar el juicio estético de todo lo "terrenal". A su modo de ver, la "clarividencia intuitiva" requiere un sentimiento totalmente desinteresado, despojado de utilitarismo. Pero, como la mayoría aplastante de las gentes están abrumadas por las preocupaciones cotidianas y sometidas a

---

[22] H. Bergson. *Le Rire*. Paris, 1925, p. 153.

[23] H. Bergson. *La pensée et le mouvant. La Perception du Changement*. *Oeuvres*. Paris, 1959, p. 1370.

los intereses prácticos, sólo unos cuantos pueden elevarse hasta el conocimiento intuitivo, que son, según él, los que valoran de verdad lo bello.

Piensa Bergson que cuando los artistas miran una cosa, la ven de por sí, y no para sí. "No la perciben para la acción, sino por percibirla, por nada, por placer" [24]. Concibe la personalidad del artista de manera individualista. Hablando de la personalidad como unidad de "lo social" y "lo individual", ve su esencia en "lo individual". Lo social es, a su entender, sólo la envoltura, algo externo y superficial.

De este modo, Bergson separa la especificidad del juicio estético de cualquiera ley general de la cognición de la vida, e incluso de la moral y la ideología.

En la interpretación de Bergson, la percepción estética, el arte, "no tiene otro objeto que desechar los símbolos prácticamente útiles, las generalidades convencional y socialmente aceptadas; en fin, todo lo que nos encubre la realidad para situarnos frente a la realidad misma" [25]. Desde este punto de vista, prosigue Bergson, "el debate entre el realismo y el idealismo en el arte es fruto de una incomprensión".

Así, la visión individual que caracteriza la intuición del artista, deviene en Bergson una percepción que tiene valor de por sí misma, desligada de la vida, sin relación con la vivencia anterior del escritor, pintor, compositor u otro artista. Pero, ¿es que algún conocimiento puede surgir de la nada? Puede a veces desembocar en "la nada", como sucede en la filosofía y la estética de Bergson; pero debe proceder forzosamente de una realidad objetiva a la cual refleja, dictada por la práctica social y, en definitiva, por necesidades sociales. Y el arte viene a confirmarlo.

Por rica que sea la vivencia directa del artista, siempre tiene sus límites. Nadie puede individualmente verlo todo de manera directa. Y lo que ve, no siempre puede descifrarlo en el acto y con acierto, pues cada cosa presenta los nexos más diversos, y no es fácil en todos los casos separar lo externo,casual,de lo interno y regular. Aparte de que no es posible dar a la experiencia directa de un hombre un valor absoluto. La experiencia personal requiere ser verificada en la práctica social, que distingue lo auténtico de

---

[24] Ibídem, p. 1373.

[25] H. Bergson. *Le Rire*, p. 160.

lo errado y la mentira de la verdad. Cuando habla de la intuición, Bergson ignora la práctica, que es el criterio objetivo del conocimiento. Dice que la intuición presupone la ruptura con el convencionalismo útil, un desinterés innato... del sentido o de la conciencia. Y escribe: "Miro, y creo ver; escucho, y creo oír; yo me estudio... lo que conozco de mí mismo es lo que aflora a la superficie, lo que toma parte en la acción" [26].

Pertenece a Bergson este aforismo: "La vida es la conciencia vertida en la materia", una conciencia que mueve a todo ser. A su juicio, la ciencia es incapaz de explicar la vida en sus nexos esenciales. Abarca algunos aspectos y facetas, se limita a dar la representación más general de los fenómenos. ¿En qué se diferencia una cosa de otra, cuál es la esencia específica de una cosa determinada? A su modo de ver, la ciencia no puede decir nada al respecto. Si el intelecto es capaz de comprender algo en lo que concierne al mundo inorgánico, en cuanto entra en la esfera de la vida tiene que abandonar para siempre la esperanza de entender cualquier cosa, pues éste es un terreno reservado a la intuición. A esa conclusión llega Bergson.

Su intuición es "el conocimiento suprarracional" no fundado en la relación real con el objeto, sino en la simpatía hacia el mismo; es la contemplación directa carente de significado práctico. El artista, dice Bergson, fija en el lienzo aquello que ha sentido en un lugar y en un momento determinados, con colores que no volverán a verse; el poeta canta expresando el estado de ánimo propio y nada más que propio y que jamás volverá a tener; el dramaturgo nos abre su alma, la trama viva de sus sentimientos y de acontecimientos que se dieron una vez y no se repetirán. Es cierto que Bergson habló no sólo de la "intuición-visión", sino también de la "intuición-impulso". Pero se trata igualmente del "impulso espiritual", de la "emoción única", que hunden sus raíces en las profundidades intuitivas del hombre, de lo irracional, "supraintelectual".

En suma, en Bergson la intuición se reduce al hecho del conocimiento de las emociones íntimas del artista, quien sólo representa su universo interior, no hace más que expresar a sí mismo. Y si bien insiste en que la imaginación poética no puede ser otra cosa que la visión de la vida, ésas son palabras

---

[26] Ibídem, p. 154.

para salir del paso. Cree que siguiendo su intuición el artista no sale de la esfera de sus vivencias personales. "Si los personajes que crea el poeta nos dan la impresión de la vida es porque son el poeta mismo... el poeta profundizándose a sí mismo en un esfuerzo de observación interior tan potente que consigue captar lo virtual en lo real y tomar, para hacer una obra completa, lo que la naturaleza deja en él en estado incipiente o en simple proyecto" [27].

Bergson estima que el artista está más cerca que nadie de la realidad. A diferencia de los simples mortales que entran en contacto con las cosas a través de la práctica, el artista establece esta ligazón de manera directa. La intuición —escribe— "es una visión más directa de la realidad... y precisamente porque el artista piensa menos en utilizar su percepción, percibe mayor número de cosas" [28]. Sin embargo, desde su punto de vista, la auténtica realidad, que es sólo capaz de alcanzar el conocimiento artístico, no es la realidad que los hombres toman como tal en el proceso de la actividad práctica. La percepción estética —indica Bergson— presupone "una ruptura con el convencionalismo útil, un desinterés innato especial de los sentidos o de la conciencia; en suma, una cierta inmaterialidad de la vida..." [29].

Quiere decir que sería inútil buscar en las obras de arte el reflejo veraz de la vida. Esas obras dan únicamente, en opinión de Bergson, un cuadro individual único de las representaciones que el artista tiene de la realidad, cuyo principio es la conciencia o la supraconciencia, el acto místico de la voluntad pura.

No niega Bergson, claro está, la imposibilidad de que Shakespeare pudiera ser al mismo tiempo Macbeth, Otelo y el rey Lear. Pero deduce que hubiera sido todos esos personajes tan diversos si las circunstancias, de un lado, y su voluntad, de otro, hubiesen llevado a la inspiración poética todo lo que quedaba en él de impulso interior. Asegura que el arte es algo así como la autoexpresión del artista que se halla en un estado de "éxtasis natural inherente a la estructura de los sentimientos o de la conciencia", una forma particular de poder de sugestión merced al cual el

---

[27] Ibídem, p. 171.

[28] H. Bergson. *La pensée et le mouvant...*, p. 1373.

[29] H. Bergson. *Le Rire*, p. 160.

escritor, pintor o compositor impone al espectador o lector sus sentimientos y representaciones. Según Bergson, este poder de sugestión no es el mismo en las diversas modalidades de la creación artística, e interviene en diversas formas. No obstante, los sentimientos que experimenta el artista se transmiten siempre a través del ritmo, y en todas partes el artista se plantea el mismo fin:... "el objeto del arte es adormecer las potencias activas, o,mejor dicho, resistentes de nuestra personalidad.... y llevarnos así a un estado de docilidad perfecta en el que realizamos la idea que se nos sugiere o manifestamos la simpatía hacia el sentimiento expresado" [30].

Pero preguntamos: ¿qué ocurre entonces con lo bello en la naturaleza? Aquí está desprovisto de "aparato especial de sugestión estética".

Es cierto, dice Bergson, indiscutiblemente; pero el hombre puede trasladar a la naturaleza lo que le ha sugerido el arte. Por eso, "a la menor indicación de un sentimiento simpatizamos con él, del mismo modo que un sujeto habituado obedece a un gesto del hipnotizador" [31].

Este género de afirmaciones muestran una vez más que Bergson desobjetiviza la percepción estética, y de hecho, el arte. Escudándose en la crítica de la estética metafísica cultiva el irracionalismo desenfrenado, convierte el arte en un acto místico, en un tipo particular de hipnosis.

Así pues, el alejamiento de la realidad es atributo del artista, el secreto de su genio y de su inspiración creadora. En función de esto, Bergson no busca el criterio de la verdad del arte en la concordancia de las imágenes artísticas a la realidad, sino en la intensidad y hondura del autoanálisis, de los sentimientos, emociones y sensaciones; en la sinceridad con que el artista comunica sus emociones al espectador, lector u oyente. Bergson escribe que reconocemos la veracidad de una obra de arte "por el esfuerzo que nos obliga a hacer en nosotros mismos por ver sinceramente las cosas. La sinceridad es comunicativa" [32]

Se ha extendido la idea de que Bergson ensalza el arte en detrimento de la ciencia; en realidad,tiende a desacreditar

---

[30] H. Bergson. *Essai sur les donées inmediates de la Conscience.* Paris, 1911, p. 11.

[31] Ibídem, p. 12.

[32] H. Bergson. *Le Rire,* p. 165.

igualmente la ciencia que el arte[33]. De una manera concisa, esta concepción puede formularse como sigue: la ciencia es impotente porque piensa; el arte es omnipotente cuando no piensa.

Afirmando que el pensamiento en el arte asfixia todo lo vivo, individual e irrepetible, Bergson abre el fuego contra el contenido ideológico del arte, contra el discernimiento del sentido de los fenómenos sociales y de la verdad de la vida. A su entender, la innovación en el arte no tiene nada de común con la tradición, la cual rechaza. Atacando la razón, denigra la ciencia, convirtiendo el arte en una cosa estéril. Entregándose a la prestidigitación con el vocablo "dialéctica", separa lo general, lo particular y singular en el proceso del conocimiento; rebaja y menosprecia lo típico en el arte, oponiendo lo individual a lo general, a lo típico. Plantea la cuestión del modo siguiente: la ciencia no es capaz de descubrir lo concreto, toda vez que ofrece sólo lo general; y el arte no está en condiciones de conocer lo general por cuanto que sólo nos da lo individual[34].

---

[33] En su concepción de la creación artística, Bergson confía principalmente en la sinceridad del artista, en la originalidad de su visión e innovación del arte. En efecto, son estas cualidades sin las cuales no se concibe una verdadera obra de arte. Pero Bergson estima que toda obra, cualesquiera que sean sus cualidades estéticas, tiene valor de por sí por ser única. Así justifica todas las extravagancias presentadas como originalidad del arte, negando el carácter objetivo de sus leyes y falseando el papel de las conjeturas, fantasías en el conocimiento, todo el proceso creativo.

[34] Bergson niega la existencia de bases gnoseológicas comunes del conocimiento artístico y científico. Sin embargo, la ciencia y el arte son formas del reflejo de la realidad y, aunque de manera diferente, sirven fines prácticos reales, y no imaginarios. Incluso cuando los científicos estudian en las ciencias naturales las leyes o propiedades de la naturaleza, parten de ciertos objetivos sociales y se guían por determinados intereses teóricos y prácticos. Por último, como señalaba justamente Máximo Gorki, en la labor cognoscitiva del artista y del científico hay mucho de común: "...en ambos casos lo esencial es la observación, la comparación y el estudio. El artista, lo mismo que el científico, debe poseer imaginación e ingenio".

En el curso del conocimiento, tanto artístico como científico, el hombre pasa de los hechos y fenómenos aislados a la generalización. Sin embargo, el carácter de esta generalización no es igual en el arte que en la ciencia. En la ciencia absorbe los rasgos individuales y las particularidades del objeto, mientras que en el arte conserva toda la riqueza de rasgos individuales, pues, de otro modo, la imagen artística se convertiría en un símbolo impersonal o en un concepto general.

También en los trabajos científicos, por supuesto, actúan a veces "personas"; por ejemplo, el proletario y el burgués en *El Capital*. Pero,

Al disociar el pensamiento y la acción, el conocimiento inmediato y mediato, la razón y el sentimiento, la intuición y el intelecto, la experiencia anterior y posterior, Bergson critica desde la derecha, desde las posiciones del intuitivismo irracional, no sólo a los racionalistas de los siglos XVII y XVIII, que con todo su carácter metafísico confiaban en que la razón es capaz de detectar y revelar directamente la esencia de las cosas, sino también a la estética idealista clásica alemana, en las personas de Kant y Hegel y también en las de Fichte y Schelling[35]. De hecho no le conviene ni siquiera la intuición de Fichte, que en su obra *Sistema del idealismo trascendental* se concibe como contemplación de la actividad pura de la razón. Bergson la refuta porque en Fichte presenta un carácter intelectual, y porque Fichte pensaba que la intuición es inherente a todos los hombres.

Bergson está mucho más cerca de Schelling. Comparte enteramente sus juicios, apoyados por el ala reaccionaria de los románticos, acerca del carácter selecto y la inspiración de las personas dotadas de facultades intuitivas. Pero Bergson

---

como indicaba Marx, en la economía política "se habla de las personas sólo como personificación de categorías económicas, como portadores de determinadas relaciones e intereses de clase" (C. Marx. *Prólogo a la primera edición alemana del primer tomo de "El Capital"*. C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. 23, pág. 10). ¡Nada más! Son "personas abstractas". La cosa es distinta en la literatura. Aquí, como se sabe, cada personaje es un tipo y al mismo tiempo una personalidad bien definida. Se dice, y con razón, que en el arte auténtico los acontecimientos y personajes se perciben como algo vivo.

¿A qué se debe? El científico reúne y estudia los hechos y los diversos fenómenos como material para sus conclusiones y para elaborar los conceptos científicos. Formula leyes y conceptos que expresan la esencia de un proceso dado, haciendo abstracción de todo lo casual. "Toma" de los fenómenos sólo aquello que es esencial, común a todos ellos. En el arte, las facetas esenciales y las leyes de la realidad se revelan en forma de caracteres individualizados, de acontecimientos y fenómenos únicos, y no en forma de juicio abstracto o de ley. El artista no formula las leyes de los fenómenos; él describe los propios fenómenos y caracteres llevando a través de ellos a unas conclusiones y deducciones al lector, espectador u oyente. En la obra de arte, la dialéctica del contenido y de la forma es tal que lo general, particular y singular se funden en un cuadro integral que puede ser, y es realmente, objeto de percepción sensitiva directa del hombre.

Por eso no es lícito negar la unidad de las bases gnoseológicas del concepto científico y de la imagen artística ni tampoco identificarlas.

[35] Respecto al conocimiento directo en la historia de la filosofía de los tiempos modernos véanse los circunstanciados artículos de V. Asmus publicados en la revista *Voprosi filosofii* ("Cuestiones de filosofía"), 1957, № 6; 1959, № 11.

va más allá. Transforma la intuición en éxtasis místico y hace del ilogismo principio fundamental del arte y de la contemplación artística.

Es sintomático que de todos los representantes de la estética y filosofía idealista alemana fuera Schopenhauer el que más imponía a Bergson. Pero hasta la estética de este filósofo la toma con reserva. Encomia sus ideas sobre la esencia del conocimiento artístico, pero se aleja de él cuando habla de la naturaleza de la intuición artística, afirmando el intuitivismo irracional que absorbe todo. Está de acuerdo, naturalmente, con la tesis de Schopenhauer sobre el completo alejamiento de la contemplación estética respecto a la práctica, pero no comparte su idea de que el genio es la concentración de las facultades cognoscitivas que adquieren en el artista un gran desarrollo. A su modo de ver, el arte, la percepción estética tienen poco de común con el intelecto. Es una especie de hipnosis, un "impulso vital".

Siguiendo a Schopenhauer y a Bergson, muchos teóricos contemporáneos del Occidente burgués consideran que la explicación científica de los objetos y fenómenos no ofrece ningún conocimiento fidedigno de los mismos[36].

El filósofo norteamericano Hugo Münsterberg, ya en su trabajo *Principios de educación artística* que data de 1905,

---

[36] La actual revolución científico-técnica ensancha los horizontes de la ciencia y, al mismo tiempo, presenta ante ella nuevas exigencias. Tanto a las ciencias naturales como a las sociales. En las condiciones actuales, por ejemplo, la ciencia económica, lo mismo que las ciencias naturales y técnicas, se transforma cada vez más en una fuerza productiva directa, en un elemento necesario de la producción.

En esta esfera de la actividad productiva directa es imposible no admitir el papel del intelecto. Otra cosa son las funciones sociales de las ciencias de la sociedad y de la naturaleza, su vinculación, las bases filosóficas del conocimiento científico, la concepción del mundo —el materialismo dialéctico e histórico— y todas las ciencias humanísticas. Aquí el conocimiento científico afecta de manera directa a los intereses de clase, y ésa es la razón de que los teóricos burgueses y la ciencia vayan por distinto camino. En su opinión, en esta esfera pierde el intelecto su significación cognoscitiva. No sólo ponen en duda la necesidad de la vinculación entre el conocimiento y la práctica, sino que la rechazan muchos de ellos. Piensan que a lo más que puede llegar el intelecto es a ayudar al hombre en la "organización" de la acción, en la "creación", pero en ningún caso en el conocimiento de la vida, al cual separan de esa creación contraponiéndolo a ella. De aquí la prédica de la "iluminación mística", de los "impulsos subconscientes", de la intuición extraintelectual y antiintelectual que, según dicen, tiene su expresión en el arte divorciado de la realidad, en la creación directa y la percepción de obras de este género.

escribió que el conocimiento científico nos aleja de las cosas por cuanto sólo tiene que ver con la relación de causa y efecto de los objetos y no con los objetos mismos. Es útil a los fines prácticos, pero impotente para penetrar en la esencia de las cosas y los fenómenos concretos. "La ciencia nos oculta la cosa real que queremos saber, y llama nuestra atención sobre aquello que no es ya la cosa en cuestión" [37].

Según Münsterberg, el arte tiene una evidente ventaja sobre la ciencia, pues ofrece la posibilidad de consagrar todo el pensamiento a expresar un fenómeno dado. No explicando la relación de causa y efecto, separa este fenómeno de la realidad circundante y, situándolo en la órbita de la percepción directa, no tiene ningún valor práctico.

Por lo tanto, en opinión de este filósofo, la divisoria entre la ciencia y el arte está siempre presente. La ciencia es el establecimiento de vínculos entre los fenómenos; el arte, la evasión, el aislamiento de la realidad. De aquí que Münsterberg veía el sentido de la educación estética en forjar en los individuos "la capacidad de ahogar cualquier pensamiento relacionado con todo lo que esté fuera de su conciencia", de olvidar todas las necesidades e intereses prácticos.

Es cierto que a través del follaje de sus disquisiciones idealistas se traslucen en este filósofo ideas racionales. Dice, por ejemplo, que, a diferencia de los conceptos científicos, las imágenes artísticas son objeto de percepción sensitiva directa; que, en comparación con la ciencia, la sucesión en el arte se opera de forma que las nuevas obras no niegan las que fueron creadas anteriormente, etc. Pero incluso estos juicios sensatos son objeto de especulación idealista. Basándose en ellos, abre un abismo infranqueable entre la ciencia y el arte, niega el sentido práctico del arte y el reflejo objetivamente fiel de la realidad en los conceptos científicos. Dicho de otro modo: como lo hiciera Bergson, Münsterberg borra de un plumazo el valor cognoscitivo de la ciencia y del arte.

Es indudable que en la estética burguesa de la época del imperialismo, Bergson se ha ganado la palma de irracionalista de talla. Tuvo y tiene bastantes continuadores. En su artículo *El romanticismo y la filosofía de Bergson*, André Joussain escribe: "El movimiento racionalista, uno de cuyos

[37] H. Münsterberg. *The Principles of Art Education. "A Modern Book of Aesthetics"*, p. 391.

aspectos es el positivismo moderno, provocó una reacción contraria tanto más fuerte cuanto que sus progresos habían sido más durables y su acción más extensa. Esta reacción, ya visible en Berkeley, quien combate las abstracciones filosóficas en nombre del sentido común, se manifiesta con fuerza en Schopenhauer... Continúa con sutilidad y hondura en la filosofía de Bergson, cuyo objeto es captar la originalidad de la vida interior en su complejidad cambiante" [38]. Pero el rebajamiento y menosprecio abiertos de la razón, típicos de la estética de Bergson y de sus discípulos, ya no se cotizan en Occidente tanto como antes. Muchos teóricos burgueses se oponen hoy al intuitivismo de tipo bergsoniano y exigen el reconocimiento de la razón.

Veamos lo que escribe a este propósito el empiriosimbolista norteamericano Willard Arnett: "El arte... es una manera de ver las cosas, una interpretación y no una intoxicación. El arte es un producto del intelecto al servicio del mundo". Arnett discrepa de los que piensan que la ciencia se comprueba en la práctica, mientras que el arte no necesita ser comprobado. "Si tomamos la experiencia en general —declara— no hay, en efecto, gran disparidad entre la experiencia que verifica una hipótesis en física y la experiencia que ayuda a determinar la significación y calidad de un poema, una pieza o una novela" [39].

Es difícil poner en duda que estos y otros puntos de vista análogos que se manifiestan en la estética burguesa son la reacción sui generis frente a la filosofía que preconiza la inconsciencia de la creación artística. Pero no son mejores las teorías que proponen. Vemos que Arnett, jugando con la palabra "experiencia", concluye que lo que hay de común entre la ciencia y el arte es que en ambos casos el hombre opera con símbolos que son producto de su fantasía, y que su objetivo es el mismo: poner orden en el caos de impresiones formulando la verdad. De este modo, los resultados del conocimiento científico y artístico se aproximan, pero a base de negar el carácter objetivo de la imagen artística y del concepto científico.

Ofrece igualmente gran interés la lucha de dos corrientes idealistas, el modernismo y el neotomismo, en

---

[38] Véase el artículo *El romanticismo y la filosofía de Bergson. Obras*, Paris, 1910, K. III, p. 45.

[39] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. June 1956, p. 449.

torno a las ideas de Bergson [40]. Ambas corrientes admiten el mundo como "creación divina", se preocupan de "las almas de los creyentes" y de la fuerza "inconmovible" de la religión. Pero en lo concerniente a la teoría del conocimiento, los modernistas rechazan la razón en nombre de la intuición, mientras que los neotomistas intentan conciliar la fe y la razón y pretenden comprender el papel de la razón en el arte [41].

¿Acaso puede resolverse adecuadamente el problema de lo sensitivo y lo racional en el conocimiento desde las posiciones del idealismo en general y del misticismo en particular? No se puede, evidentemente. La estética del neotomismo nos lo prueba una vez más.

Basta acudir a los trabajos del más destacado neotomista de nuestro tiempo, Jacques Maritain, para que quede claro que ningún ardid de los idealistas es capaz de verter luz sobre el verdadero papel de la razón en la creación artística.

En los escritos de Maritain, que fue en un principio partidario de la concepción filosófica de Bergson y más tarde su crítico, no faltan elogios a la razón. Subraya que "la belleza es esencialmente objeto de la inteligencia". No niega el papel de la experiencia sensitiva ni de la contemplación viva. No pierde oportunidad para indicar que el papel de los sentidos en la percepción de la belleza (puesto que se trata del hombre) es inmenso. Relacionando los sentidos y la razón, la percepción y el pensamiento, insiste en que el pensamiento se apoya siempre en los datos que le suministran los sentidos, y que sin esos datos sería imposible. "Sin duda —escribe— toda belleza sensual supone cierto deleite del

[40] Los modernistas abogan por una actitud crítica hacia el Evangelio y ciertos dogmas religiosos. Estiman que hay que renunciar a todo lo que esté en contradicción con la experiencia vital de los hombres y dejar únicamente... la fe en Dios. En una serie de puntos, el neotomismo coincide con el modernismo, pero insiste principalmente en la demostración lógica de la "existencia divina". Por consiguiente, en ambos casos nos enfrentamos con variedades palpables de la mística.

[41] "...Las conclusiones de la doctrina de Bergson —escribe André Joussain— eran eminentemente favorables a la religión, tanto en su parte negativa como positiva. Pero los progresos de la ciencia habían entibiado la fe, por lo que limitar las pretensiones de la ciencia era servir la fe. Si la ciencia no nos da a conocer lo real, sino sólo uno de sus aspectos, sus conclusiones no pondrán en peligro la religión, que pretende elevarse por encima de lo real. La ciencia y la religión tienen dominios distintos, quedando salvaguardada su mutua independencia..." (Véase A. Joussain. *Romanticismo y religión.* Paris, 1910, p. 69.)

ojo, el oído o la imaginación. Pero no hay belleza si la inteligencia no goza también de alguna manera"[42]

Esto puede inducir a error, sobre todo si se tiene en cuenta que Maritain habla con frecuencia de las sensaciones como copias de la realidad y que emplea continuamente los términos de "realidad verdadera", etc. Pero no se dispone en absoluto a revelar el auténtico papel de la razón en el conocimiento de la vida. Es cierto que en su concepción filosófica y en sus trabajos sobre problemas de la estética (*Arte y escolástica, Situación de la poesía, Fronteras de la poesía* y *La responsabilidad del artista*), se reserva al arte un lugar en la esfera de la razón práctica, en "la esfera de la acción". Pero según sus propias palabras, el arte "no se ocupa de la vida", aparte de que opone la belleza a la verdad.

De una atenta lectura de los trabajos de Jacques Maritain se desprende que, conforme a su concepción, las posibilidades de la razón en el conocimiento artístico figurativo de la vida son limitadas, y lo son porque el pensamiento se nutre de los datos que le proporcionan los sentidos, y éstos nos inducen fácilmente a error.

Por otra parte, admitiendo la posibilidad de cognición racional de la realidad, estima que el conocimiento racional debe ser supeditado al suprarracional; es decir, la luz de la razón debe extinguirse ante la fe divina. Si la inteligencia —indica Maritain— se deleita con la belleza es porque ésta aparece ante la inteligencia como algo superior o perfecto en la proporción de las cosas. La base de estas proporciones y relaciones es el principio espiritual. "La inteligencia goza de la belleza porque se encuentra y reconoce en ella y toma contacto con su propia luz"[43].

Según Maritain, el principal instrumento de conocimiento del arte es la revelación instintiva. La razón es una esfera subordinada que es, además, el destello de la esencia divina cognoscible para el artista. Es sintomático que, hablando del conocimiento de las cosas, Maritain excluya el del "ser natural". A su modo de ver, la existencia de las cosas es "el ser intencional", o sea, "el ser a un nivel inmaterial".

Así pues, todas las alabanzas a la razón se convierten en cortina de humo que encubre el misticismo estético. Y éste es un fenómeno bastante extendido en la estética burguesa

---

[42] J. Maritain. *Art et Scolastique*. Desclée de Brouwer, 1965, p. 44.

[43] Ibídem, p. 43.

contemporánea. Por ejemplo, Thomas Munro, conocido teórico norteamericano del arte, en una crítica sobre Aldous Huxley escribe: "El arte tiene poco que ver con los instintos y emociones en su forma básica, innata e inmadura, común a todo ser humano normal. Está mucho más ligado a los deseos y emociones modificados por influjo de la cultura. Tiene igualmente relación con las ideas y opiniones, como sucede con la ciencia". En suma, Munro se aleja de Freud y de su inclinación ante los impulsos inconscientes, y de Bergson, que desacredita la ciencia y la razón. Mas ¿qué propone en lugar de la concepción del "arte inconsciente"? Una teoría según la cual "toda inspiración del artista es una revelación divina, única como tal; un rayo de luz del mundo sobrenatural" [44]. Así resulta que, aunque Munro admite la importancia de la razón, de hecho pone en duda la cognoscibilidad de las leyes objetivas del mundo exterior y del arte, así como la veracidad del conocimiento científico y artístico de la realidad. Aquí resuenan claramente los ecos de la concepción estética de Maritain y de toda la estética del misticismo, que tiene sólidas tradiciones en la estética burguesa contemporánea.

Si es cierto que el neotomismo de Maritain y el intuitivismo de Bergson se oponen el uno al otro en la estética burguesa moderna, las diferencias entre ambos no pasan de ser matices del idealismo en gnoseología. Aunque, siguiendo a Bergson, los intuitivistas exageran lo individual, mientras que el neotomismo exagera lo general, como hemos visto, suelen coincidir en los principios. Pero el nexo interno entre ambos se advierte con particular claridad en la práctica del arte burgués decadentista, por ejemplo, en el surrealismo. En los artistas que siguen esta corriente influyeron la tendencia psicoanalítica "del soñar despierto", la doctrina intuitivista de Bergson, las ideas del misticismo y del "superrealismo".

Ya en el primer *Manifiesto del surrealismo*, Breton formuló del siguiente modo la esencia de esta corriente: "Es el dictado del pensamiento que excluye todo control de la razón, todo prejuicio estético y moral". En ese *Manifiesto* se proclamaba la liberación de todos los convencionalismos y leyes, de toda norma ética y estética, declarando único instrumento de la crea-

---

[44] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. December 1955, pp. 186 y 187.

ción artística la imaginación llamada a llevar del mundo de las pasiones y sufrimientos humanos a la esfera de lo "superreal", donde domina sin límite alguno el irracionalismo.

Más tarde, la fantasía alterada y la búsqueda de lo "superreal" ocupaban en los surrealistas un lugar todavía más importante. Y es comprensible, pues habiéndose formado en el período de la primera guerra mundial, se consideraban "revolucionarios innovadores" no sólo en el arte, sino también en la vida social. Luego los campos comenzaron a deslindarse: los artistas y pensadores que se convencieron por su propia experiencia de que el revolucionarismo del surrealismo era aparente, lo abandonaron y se pusieron al lado del realismo, del pueblo (Louis Aragon y Paul Eluard, por ejemplo). Y quienes se quedaron en el campo del surrealismo siguieron hundiéndose cada vez más. Algunos, como A. Breton, trataron de presentarse como amigos del pueblo. Pero a partir de los años treinta, se vio con toda claridad que la base ideológica del surrealismo era el antidemocratismo, el culto a la fe ciega, a lo subconsciente. No es fortuito que en 1929 se adhirieron al surrealismo Salvador Dalí, Tanguy, Chélischev y otros. Totalmente en el espíritu del freudismo, los que preconizaban el surrealismo empezaron a exhortar con insistencia creciente a los artistas a descender a las profundidades de su "subconsciente" y extraer de allí las imágenes y los temas de sus obras, a crear en el arte un nuevo mundo, no semejante al que les rodeaba.

Desde las posiciones del surrealismo, el mundo que nos rodea aparece como un continuo juego de fuerzas oscuras. La verdadera libertad empieza, pretendidamente, allí donde el individuo se sitúa por encima de la sociedad, donde rompe los "incómodos lazos" de las relaciones sociales. Y este camino del frenético individualismo burgués los surrealistas quieren dotarlo de un fundamento teórico. Como Freud, ven el origen de los males de la vida no en el capitalismo que condena a la clase obrera y a las amplias masas trabajadoras al desempleo y a las más duras privaciones y sufrimientos, sino en las contradicciones, en el conflicto entre la civilización, de un lado, y las fuerzas oscuras de la "subconciencia" del hombre, sus instintos, de otro.

No es un secreto que muchos surrealistas de nuestro tiempo se denominan ellos mismos "aparato registrador de lo subconsciente". Las obras de Dalí son la prueba palmaria de lo que resulta de ese "acto inconsciente", obras que, como afirman

sus adeptos llevan el sello de la "alucinación paranoica"; lo prueba asimismo todo el turbio torrente de misticismo, de horrores y pesadillas que inunde el arte burgués contemporáneo.

El surrealismo es la demostración evidente de la decadencia y la descomposición de la cultura burguesa en la época del imperialismo. Dando la espalda a la realidad y rechazando "el control de la razón", los surrealistas se sumergen en "los secretos de la imaginación", imaginación que aparta de la realidad y hace entrar en el mundo del absurdo, de las "incongruencias lógicas". ¡Y esto lo proclaman arte!

La estética del "absurdo"

En la estética burguesa, el irracionalismo ha echado raíces tan profundas, que muchos de sus adeptos declaran al mundo entero un conglomerado de misteriosas fuerzas incomprensibles. Así lo hacen sobre todo los partidarios del existencialismo, que anunciaron ruidosamente su presencia a mediados de los años veinte. La hostilidad característica de la estética reaccionaria contemporánea al pensamiento lógico y a la razón encontró en esas doctrinas su expresión más completa.

Es cierto que los teóricos del existencialismo manipulan con el término de "existencia". Se puede pensar que los representantes de esta corriente están seriamente preocupados por resolver el problema relativo a las condiciones de la vida humana o a la esencia del ser social. Pero los que así piensan se equivocan profundamente. El "sentido de la vida", cuyos intérpretes infalibles se consideran los existencialistas, a la hora de la verdad se convierte en "el enigma mundial", en una "esfinge", en la "cosa en sí" incognoscible.

Los existencialistas menosprecian al materialismo que admite la existencia del mundo exterior independientemente de la conciencia de los hombres, considerándolo el punto de vista pueril y burdo de la "multitud inculta". Ya el místico danés Sören Kierkegaard, padre espiritual del existencialismo moderno, declaró sin paliativos que "no es posible concebir la existencia". Sus actuales adeptos dicen prácticamente lo mismo: "el curso de los acontecimientos es incognoscible"; "el mundo y todo lo que en él se hace es un misterio". Para el existencialismo lo único vivo es la conciencia individual. Martin Heidegger, uno de los más destacados

existencialistas, asegura que "el ser que soy es siempre el propio yo" [45]. Todo lo demás son martingalas. Por eso no inmuta a Heidegger ni a los que como él piensan la increíble incongruencia entre la existencia individual (léase conciencia) y el ser social, que se manifiesta en sus trabajos filosóficos y estéticos. "No hay ninguna arbitrariedad terminológica —declara Heidegger— en que cuando nosotros... designamos al ser que somos nosotros mismos, omitamos las palabras "vida" y "hombre" " [46].

Muchos existencialistas se esfuerzan por imbuir a las gentes la idea de que la realidad que les rodea es el reino del Caos y del Absurdo. Y que cuanto más se afane el hombre por penetrar en la profundidad del universo, más se convencerá de que detrás de la sucesión de fenómenos vitales se oculta un fondo irracional, misterioso, inasequible. "En cuanto intentamos conocer la realidad —escribe Karl Jaspers— ésta desaparece" [47].

A juicio de los existencialistas, el conocimiento de la realidad no puede ofrecernos la verdad, y el pensamiento es un gran padecimiento, un mal para la humanidad. "El pensamiento —afirma Jaspers— dificulta la existencia... porque no sólo no le da un soporte en la verdadera comprensión, sino que la hace cada vez más insegura y desdichada" [48].

Basándose en eso impugnan furiosamente la capacidad cognoscitiva tanto de la ciencia como del arte, aunque aparentan ser admiradores apasionados de la belleza. En comparación con otras corrientes de la filosofía burguesa, los existencialistas prestan particular atención al arte, pues las categorías fundamentales de su filosofía están relacionadas con la vida psíquica del hombre (el miedo, la desesperación, la esperanza, etc.). Por eso pretenden derribar la barrera erigida "por el pensamiento tradicional entre el arte y la filosofía". Pero la propia esencia de esta doctrina, su desprecio a la razón, el culto a lo subconsciente y a lo inexpresado, el interés por las emociones patológicas y los rasgos psicológicos obsesivos, llevan a contraponer el arte a

---

[45] M. Heidegger. *Sein und Zeit.* Halle a. d. Saale, 1941, S. 53.

[46] Ibídem, pág. 46.

[47] K. Jaspers. *Von der Wahrheit.* München, 1947, S. 31.

[48] Ibídem, pág. 69.

la ciencia, a ensalzar el primero en detrimento de la segunda. Así, exponiendo "la filosofía del Absurdo", Albert Camus hablaba de la impotencia del ser humano en el mundo circundante, declarando el arte único guía en este mundo del Absurdo.

En la revista de la Universidad de Yale se dice, y no sin fundamento, que Camus llegó a la conclusión de que "la última palabra la tiene el artista porque el arte es estable, y.a su modo, el medio redentor que muestra el Absurdo" [49]. En efecto, Camus pensaba que sólo "la clarividencia irracional" puede explicar el mundo y la naturaleza del hombre. Por la acción de esa "clarividencia", "el sentimiento del absurdo se esclarece y precisa" [50]. Es verdad que hacía la advertencia de que "habría corrido demasiado al decir que el mundo es absurdo. Ese mundo en sí no es razonable". ¿Qué quería decir con eso? Que es irracional el mundo y también el hombre y su vínculo de unión con ese mundo de caos. "El Absurdo —escribe Camus— depende tanto del hombre como del mundo... y une el uno al otro como sólo el odio puede unir los seres. Eso es todo lo que puedo discernir con claridad en este universo". A esta concepción de "la clarividencia irracional" debe el hombre, según Camus, "sacrificarlo todo" y decidir, de acuerdo con ella, su línea de conducta.

¿Cómo conceptúan el arte los existencialistas?

Excluyen el arte de la vida, reduciéndolo en todo y por todo a la capacidad de "deleitar" y emocionar. Una obra de arte —dicen— puede revelar más o menos los sentimientos del hombre y sus inquietudes íntimas, pero no es ningún reflejo de la realidad y no tiene para el hombre un valor cognoscitivo. En su opinión, la finalidad del artista es crear su mundo, diferente del mundo real, en el que desaparezcan todos los sobresaltos de la vida. ¿De qué modo? Mediante la "iluminación" espiritual, mística. Jaspers dice que,en su origen, el arte es "la iluminación de la existencia", y la existencia, "lo que se refiere a ella misma y, en este sentido, a la trascendencia" [51], o dicho de otro modo: la conciencia individual dirigida a la autocognición que le liga a la trascendencia, o

---

[49] *The Yale Review*, 1956, № 3, p. 449.

[50] A. Camus. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1949, p. 37.

[51] K. Jaspers. *Philosophie*. Bd. I, Springer-Verlag, Berlin. Göttingen-Heidelberg, 1965, S. 331. 15.

sea, a Dios. No es menos característica la posición de Heidegger. "Nosotros —escribe— hemos de considerar las obras tal y como aparecen ante quien las siente y utiliza, ante quien se deleita con ellas" [52].

Los existencialistas no distinguen el objeto del sujeto. "Diluyen" el objeto en el sujeto, en las emociones e inclinaciones subconscientes del sujeto.

El filósofo norteamericano Lawrence Friedman señala especialmente en su artículo *Psicoanálisis, existencialismo y universo estético* que "el existencialismo se describe mejor que nada como percepción estética del ser que percibe" [53]. Y el autor alude a los trabajos de los existencialistas en los que se hace "una descripción clínica de la dependencia del mundo percibido de los objetos respecto a la experiencia estética" [54], y la concepción del arte se acerca a "la sublimación de la energía sexual" a la manera de Freud [55].

Vemos pues, que los existencialistas no escatiman palabras para encomiar el arte rebajando la ciencia, pues, a su entender, el arte ofrece la verdad prístina, revela los sentimientos humanos y los impulsos subconscientes, a diferencia de la ciencia que es incapaz de penetrar en las profundas esferas de la existencia humana. Mas todas estas loas al arte no son más que aparentes.

Resulta, así lo afirman los existencialistas, que el hombre tampoco puede conocer la vida humana en la esfera del arte, ya que, por lo común, no está en condiciones de rebasar el marco de las emociones individuales. Es más, de creerlos, habría que admitir que la sociedad y el pueblo no son realidad, sino una ficción. Existen individuos aislados con sus diversas aspiraciones, pero el pueblo, las clases y los grupos sociales no existen en la naturaleza. Y la existencia" de cada individuo, aseguran, es incierta, pues el hombre es un juguete en manos del azar. Es débil, endeble e impotente frente al mundo que le rodea. Por eso lo esencial de las emociones humanas son los sentimientos de miedo, desesperación, abandono, repulsión, retraimiento y soledad. Unicamente en esas formas puede sentir el hombre el mundo y su propia esen-

---

[52] M. Heidegger. *Holzwege.* Frankfurt a/M., 1950, S. 9.

[53] *The Journal of Philosophy*, 1958, № 15, p. 624.

[54] Ibídem, pág. 627.

[55] Ibídem, pág. 624.

cia. Para los existencialistas, los sentimientos sombríos, no son suscitados por unos acontecimientos determinados, sino por la naturaleza ancestral del alma humana y, sobre todo, por el miedo a la muerte. De aquí su tesis favorita: lo esencial para el hombre es saber que la muerte es inevitable. ¿Por qué? Porque en las angustias de la agonía puede conocer hasta el fin toda la vanidad e inutilidad de la existencia terrenal. Y Jaspers escribe: "Aprender a vivir y aprender cómo hay que morir es la misma cosa" [56].

Mientras que el hombre hace proyectos entre diversas soluciones posibles, éstas le parecen importantes; pero, en realidad, ninguna tiene sentido, pues sólo le llevan a la muerte. Piensan los existencialistas que el hombre adquiere su grandeza cuando cobra conciencia de su impotencia frente al destino y la muerte, al liberarse de todas las ilusiones. El espíritu, afirman, consigue su plena libertad cuando se sacude "el polvo terrenal". Y de acuerdo con eso tratan de presentar también el arte como una especie de narcótico: sumergiéndose en los sueños, el hombre los vive como si fuesen realidades, con lo que se asoma al futuro, vive en el mundo del arte. Jaspers, por ejemplo, veía la grandeza de la creación artística en que, según él, saca al hombre del marco de "la existencia cotidiana" procurándole goce y olvido, y tiene incluso como fin alejar al individuo de la "realidad de su propia vida", suscitando en el alma humana sufrimientos trágicos.

Afirman los existencialistas que el concepto de tiempo no encierra ninguna realidad objetiva. El tiempo vuelve, se halla por entero en poder del sujeto. No se mueve del presente al futuro, sino del futuro al presente. Así resulta que todo límite entre lo imaginado y lo real desaparece. Sumido en la "embriaguez" artística, en el éxtasis creador, el hombre pierde todo contacto con la existencia terrenal y alcanza la auténtica libertad.

En relación con esto prestan particular atención al psicoanálisis, viendo en él una de las principales "fuentes de enriquecimiento del pensamiento existencialista". Aislando al individuo de la sociedad, se sumergen enteramente, en teoría y en la práctica artística, en el mundo de las emociones

---

[56] K. Jaspers. *Way to Wisdon.* London, 1951, p. 126.

subjetivas, en cuyo fondo no hay otra cosa que el propio "yo". De este modo, lo mismo que los freudianos se cierran el paso al conocimiento del mundo espiritual del individuo, aunque tengan la pretensión de desempeñar el papel principal en los dominios de la moral y de la estética. En opinión de Jaspers, el artista no sólo está aislado de la realidad, sino que se opone a sus propias obras como un enigma.

En sus numerosos trabajos, los existencialistas expresan la idea de que toda sociedad es hostil al hombre. Obsérvese que no se refieren a las relaciones de explotación imperantes en la sociedad capitalista, sino a todos los vínculos sociales. Eso es la prédica más abierta del individualismo burgués. Y el hecho de que en los existencialistas la estética y la práctica artística aparezcan a menudo unidas, hace que esta orientación sea muy peligrosa. Máxime cuando su idealismo en las teorías estéticas se presenta frecuentemente al lector en forma bastante alambicada, deliberadamente difícil de comprender. Aquí se guían por el principio: "cuanto más confuso, mejor".

Veamos, por ejemplo, cómo procede Martin Heidegger en su trabajo *El ser y el tiempo*, que en la filosofía burguesa se considera "la revelación de un eminente pensador". Este trabajo no se distingue por su claridad, como sucede con otros escritos suyos sobre filosofía y estética; sin embargo, arroja luz sobre muchas cosas, en particular, sobre el carácter idealista subjetivo de la estética de su autor. Basta decir lo siguiente: Heidegger parte con plena razón de que la cuestión de la esencia en el arte es la cuestión del origen del mismo. Pero al definir esta esencia a través de la esencia de la obra artística y a la inversa, cae en una tautología. Y esto no le turba en lo más mínimo. Opina que, tratándose de obras del hombre o de las esencias humanas, no somos capaces de librarnos de la tautología, pues ésta aparece ya al definir la existencia, concepto esencial del existencialismo: "la existencia es el ser que soy yo mismo".

Es verdad que jugando con las palabras, Heidegger se esfuerza por velar a toda costa el sentido idealista del concepto "existencia". Trata de presentar la cuestión como si en su filosofía hubiese superado el idealismo y el materialismo (realismo, según su terminología). Sin embargo, al negar de hecho que el mundo material existe independientemente de la conciencia, descubre la médula

idealista de su filosofía y de su estética, pero lo hace tímida y pudorosamente.

¿Cuál es la naturaleza de una obra de arte? ¿Acaso podemos llamarla cosa? Estas cuestiones las plantea Heidegger de una manera o de otra, aparentando que se afana por resolverlas desde diferentes ángulos, "dialécticamente". Nosotros —escribe— llamamos objetos a las cosas, y al definir la naturaleza de esas cosas indicamos que el objeto lleva determinadas propiedades. Mas, por otro lado, hace esta definición: cosa es la unidad de las multiformes percepciones y sensaciones.

Pone empeño en demostrar que en el primer caso formula la tesis materialista de la naturaleza del arte; en el segundo, la tesis idealista. Pero esto no es más que un sofisma lamentable. Y el propio procedimiento a que recurre no es ninguna novedad.

Es sabido que muchos teóricos del arte burgués están dispuestos a adoptar distintas posturas en cuanto a la función práctica del arte. Algunos, como Croce, ponen en duda su aspecto práctico, estimando que se trata de un conocimiento puro. Otros, por el contrario, entre ellos Maritain, lo conciben como actividad práctica. Pero eso no les impide seguir siendo idealistas.

En general, es corriente en la estética burguesa oponer el conocimiento a la creación cuando se habla del proceso de creación artística. Y esto suele hacerse deliberadamente, con el propósito preconcebido de substituir la cuestión de la relación entre la conciencia artística y el ser por la del papel de la práctica en el proceso de conocimiento artístico. Esta substitución de conceptos tiende a velar la cuestión fundamental de la filosofía en el dominio de la estética, y a llegar al idealismo por el camino más corto, toda vez que la práctica puede ser únicamente actividad humana, imposible sin los hombres y antes del hombre.

En esto Heidegger no es una excepción. Concibe la inspiración artística como "creación", y hasta se remite al origen de este concepto en los antiguos griegos; pero esa "creación" la equipara "al modo de conocimiento", de "percepción" que, en definitiva, separa de la actividad práctica, reduciendo el arte a una "visión intuitiva" que representa un valor de por sí.

Lo mismo que sus predecesores, substituye la cuestión de la naturaleza del arte —de la relación de la conciencia

artística y el ser— por la cuestión de saber si se puede llamar cosa una obra de arte.

Heidegger afirma: "la materialidad", he aquí lo que tienen de común el arte y las demás cosas; pero en el arte hay además "algo" particular y específico: la alegoría y el símbolo que revelan "el sentido secreto y recóndito del ser".

Es evidente que Heidegger no ignora que, sin modificar sus convicciones, un idealista puede decir que una obra de arte, como las demás cosas, es la suma de sensaciones y percepciones del hombre. Pero sabe también que los materialistas no niegan que el arte es una actividad espiritual que produce valores artísticos capaces de ser objeto de percepción sensitiva directa por parte del hombre. Trata de aparentar que enfoca la interpretación del materialismo y del idealismo en estética de manera objetiva, haciendo hincapié en la categoría de "materialidad".

La línea de demarcación entre el materialismo y el idealismo se sitúa en otro plano. La médula del problema radica en que el materialismo reconoce la existencia de las cosas fuera de la conciencia, y los idealistas las declaran producto de la conciencia. Por eso cabía esperar que Heidegger adoptara una de estas definiciones. En este caso no hubiese sido difícil la opción ni al verdadero materialista ni al idealista declarado. Mas obra de otra manera. Se da perfecta cuenta de que el arte es un fenómeno complejo y que, siendo un elemento de la cultura, existe siempre en forma material, pero que lo más importante en él es el contenido espiritual emocional. Por tal razón trata de velar, valiéndose de diverso género de sofismas, el postulado materialista sobre el arte, según el cual éste es un reflejo de la realidad objetiva que existe fuera e independientemente de toda conciencia. Con este fin, en lugar de estudiar el problema de la naturaleza del arte y su relación con el ser, Heidegger propone responder a la cuestión de si puede decirse que el arte es la creación de cosas. Y citando las dos definiciones de cosa más arriba indicadas, declara: la primera definición es justa, pero también lo es la segunda. Y agrega: "una razón más para dudar de su veracidad".

Después vemos que Heidegger distingue lo "justo" de lo "veraz", aseverando que la verdad no se abarca por completo en el concepto de "justo". Tal como él la concibe, verdad es "la revelación de la existencia", o sea, "de lo que

es la realidad existente, el ser". Pero en su concepto, el ser no es otra cosa que el existir en relación con la existencia, o lo que llama la "verdadera" existencia humana, es decir, consigo mismo. De esto se infiere que el objeto del pensamiento no es la realidad objetiva, sino la propia conciencia.

Heidegger se opone resueltamente a considerar verdad "la correspondencia del conocimiento con las cosas", o la "exactitud". A su juicio, la verdad cobra vida constantemente en el propio acto de creación de la obra artística y en el curso de su contemplación y percepción, y no se trata aquí del carácter irrepetible de la imagen artística, sino de la verdad como "modo de ser de la existencia". Esto le conduce necesariamente a la conclusión de que no hay verdad objetiva, de que la verdad es siempre subjetiva; le lleva al idealismo subjetivo en filosofía y en estética (la prueba palmaria son sus trabajos *Origen del arte* y los que escribió sobre Nietzsche, Hölderlin, etc.).

Es verdad que Heidegger y otros existencialistas no se limitan a definir la cosa como acabamos de indicar. La definen también diciendo que es un concepto abstracto, englobando en él la materia, la conciencia, los "planes", las "reflexiones", el "estado de ánimo", etc. Y, en consecuencia, definiendo la categoría de "materialidad", Heidegger no encuentra ninguna diferencia entre la materia y la conciencia. La materia se diluye en el concepto, en la conciencia.

El existencialismo es por esencia idealismo subjetivo. Pero en filosofía y en estética, sus adeptos están dispuestos a servirse de cualquier cosa, tratándose de argumentos de las escuelas y escuelitas idealistas [57].

En este sentido es muy ilustrativo lo que escribe el profesor norteamericano Hans Jaeger comentando los puntos de vista estéticos de Heidegger. Con bastante acierto introduce al lector en el mundo de la filosofía y la estética de Heidegger evocando el cuadro de Van Gogh que representa un par de zapatos. Exponiendo el pensamiento de dicho

---

[57] La estética del existencialismo es compleja. Siendo por su base filosófica una estética idealista subjetiva, se distingue por su gran abigarramiento de opiniones en lo que concierne a sus diversos representantes. Señalemos que hay también un existencialismo católico que encabeza Gabriel Marcel.

filósofo alemán en relación con este cuadro, que eligió especialmente para su análisis en el deseo de comprender y explicar "el mundo de las cosas" eludiendo al hombre, Jaeger señala: "Si empezamos nuestra descripción diciendo que los zapatos están hechos de cuero al cual se ha dado una forma particular, nos hallamos todavía en el dominio de nuestra vieja definición de la cosa como síntesis del contenido y la forma... ¿Para qué se han hecho los zapatos? Para prestarnos un servicio. Pero el lienzo de Van Gogh nos muestra sólo un par de zapatos como tales, en un espacio vacío. Y nada más"[58].

Por lo visto, el arte revela la verdadera naturaleza de la existencia real de los fenómenos, o hablando con el lenguaje de los existencialistas, de la realidad existente, en que no está ligado a ningún interés práctico. Además, el propio concepto de existencia de la realidad lo interpretan tergiversadamente, pues hablan de la existencia de la conciencia. Para ellos "las cosas" son auténticas sólo si se conciben fuera de las relaciones objetivas del hombre con el mundo material; si se aíslan de la vida y de las necesidades humanas, es decir, se toman como un concepto puro.

Desde su punto de vista, todo cuanto entra en la esfera de los intereses prácticos pierde su verdadera esencia. Sólo el arte nos devuelve "la cosa", por así decir, en su forma prístina, pura. Tal vez por eso atraigan *Los zapatos* de Van Gogh. Están "depurados" de todo lo terrenal, de todo lo "práctico"; son zapatos en el vacío, una abstracción de cosas con su propia existencia independiente.

No se precisa que digamos aquí hasta qué punto es justa la citada valoración de la naturaleza muerta de Van Gogh. Nos ceñiremos a señalar que el cuadro *Los zapatos* transmite claramente, a través de las cosas, el carácter y las condiciones de vida del hombre. No encaja en modo alguno en la concepción de la estética existencialista, y lo prueba de modo convincente el análisis que del lienzo hicieron Heidegger y sus continuadores.

Sea lo que sea, la concepción estética del existencialismo aparece en este ejemplo de manera diáfana. Evidencia que en la estética existencialista se falsea la esencia del arte. La

---

[58] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. September 1958, № 1, p. 60.

imagen artística se convierte en los conceptos místicos de las "cosas" existentes en sí y para sí cuando la verdad es que el arte tiene como fin representar el mundo material y al hombre en sus relaciones con las cosas, con la realidad. "La verdad —escribe Jaeger— es algo que se exterioriza, que sale a la superficie, que pasa de lo encubierto a lo descubierto".

La concepción del arte como revelación de la verdad difiere, en efecto, de la anticuada concepción de que el arte es la imitación y reproducción de la realidad, y de que la verdad del arte radica en la representación de cosas conforme a la realidad"[59].

Para eso necesitó Heidegger diferenciar la "exactitud" de la "verdad". Los existencialistas dicen: la verdad no recrea la realidad, sino el "mundo". Pero, ¿qué es el mundo? ¿La realidad objetiva, el universo? De ningún modo. Jaeger escribe: "Cuando Heidegger define la existencia fundamental de las cosas como su existencia en el mundo, no quiere decir que el mundo sea el medio circundante o la suma total de los objetos de la realidad exterior. El mundo no contiene objetos, no es material. Es un mundo individual y no objetivo"[60]. Su "mundo" es un mundo "sin objetos", al que se hallan supeditadas las gentes mientras vivan, mientras estén en la "existencia".

Jugando con los conceptos de "materialidad", "mundo", "cosas puras", etc., Heidegger y otros existencialistas se imaginan haberse elevado por encima del materialismo y del idealismo en filosofía y en estética, pero ése no es más que un vulgar sofisma. En vano pretenden, valiéndose de subterfugios sofísticos, eliminar la oposición entre el materialismo y el idealismo en filosofía y estética. Sin embargo, ese género de argucias es cada vez más de uso corriente en la filosofía burguesa contemporánea. No por gusto, por supuesto. Muchos teóricos burgueses de hoy no quieren defender abiertamente el idealismo y tratan por todos los medios de disimular la esencia idealista de sus teorías.

Así proceden los existencialistas en el dominio de la estética. Afirman que las obras de arte ofrecen la verdad

---

[59] Ibídem, pág. 61.

[60] Ibídem, pág. 62.

(que al mismo tiempo, indica Heidegger, no es "verdadera", puesto que la verdad entra en la esfera de la lógica y no de la estética) creando el mundo. Y su "mundo" es, como hemos visto, la "esfera del espíritu", la realización de las "posibilidades" existentes en la conciencia de los artistas. Y así resulta que el mundo es producto de su imaginación creativa. Exactamente lo mismo que dicen los simbolistas:

Erigí en mis arcanos sueños
un mundo de condición ideal.
Ante él, todo son cenizas:
las aguas, y las estepas, y las rocas...

Heidegger dice que el mundo es un dominio "que trasciende la realidad externa". Puede dar la impresión de que los existencialistas admiten que el arte está ligado a "lo terrenal"; pero a su entender "...no podemos asociarla (la acepción del mundo. —*A. E.*) al concepto del mundo como una masa de materia, ni con el de la Tierra (el planeta)" [61].

Delimitando los conceptos "Mundo" y "Tierra", en el cual y sobre la cual "el hombre funda históricamente su existencia", Heidegger subraya que el "mundo" es la única realidad para el hombre; pero es una realidad espiritual, "inmaterial", que el hombre hereda y que influye en su conciencia, de lo que resulta el "mundo subjetivo" (la "tierra") y, por consiguiente, el mundo subjetivo del artista. Por eso dice que no crea el artista la obra, sino la obra al artista. Con otras palabras: formando el medio espiritual cultural (el "mundo"), la obra crea la conciencia individual del artista, y crear —señala Heidegger— "es pensar, en el riguroso sentido de la palabra" [62].

Según los existencialistas, en el mundo del arte no hay ningún punto de contacto con el mundo material, con las cosas que rodean a los hombres y sobre las que influyen éstos en su práctica de producción. Este es el dominio de la conciencia en el que el artista es soberano. Las obras de arte

---

[61] Ibídem, pág. 63.

[62] Hay que tener en cuenta que al oponer de manera metafísica el hombre y "el mundo de los objetos", Martin Heidegger sitúa al individuo fuera de la historia concreta, fuera "del medio social y de los nexos sociales" (*MAN*). Toda la historia de la sociedad la reduce a la historia del "espíritu", de la filosofía y del arte.

no son más que el conjunto de impresiones subjetivas carentes de contenido objetivo, mitos sin ninguna relación con la realidad. Tal es la esencia de la estética existencialista.

* * *

La ofensiva contra la razón, contra la capacidad cognoscitiva de la ciencia y del arte es un rasgo característico de la actual estética burguesa. ¿Cuál es el caldo de cultivo que nutre este irracionalismo?

Los irracionalistas no tienen nada en contra de hacer pasar su pesimismo y su mística por expresión adecuada de la naturaleza humana. Ni que decir tiene que no es así. Las raíces del irracionalismo no hay que buscarlas en la psique humana ni siquiera en la ideología reaccionaria burguesa; están, en última instancia, en la crisis general del capitalismo, que tiene su expresión en la ideología y en la cultura burguesas.

Cuando el edificio del capitalismo moderno se cuartea por los potentes golpes que recibe, y cuando la comunidad socialista mundial se consolida inconteniblemente, los ideólogos burgueses tienen motivos para desconcertarse. Les asusta el presente y mucho más el futuro. Por eso predican el irracionalismo, se lanzan contra la razón y la verdad en todas las esferas de la ideología contemporánea, entre ellas las de la estética y del arte. Y precisamente porque la ideología que defiende las aspiraciones de clase de la burguesía imperialista expresa la descomposición del sistema capitalista en su conjunto, la decadencia de la estética burguesa actual no es un hecho fortuito, sino un fenómeno regular e inevitable.

1961

POR UNA ELABORACION MAS PROFUNDA DE LA TEORIA DEL REALISMO SOCIALISTA

El XXIV Congreso del PCUS y las resoluciones del CC del partido en relación con la crítica literaria y del cine, nos orientan hacia una profunda y completa elaboración de la teoría del realismo socialista. Esto se impone porque, a medida que avanzamos al comunismo, la vida y el arte plantean nuevas tareas a la teoría y la crítica del arte. Lo dicta el hecho de que en estos momentos de enconadísimas batallas ideológicas en la arena internacional, la teoría y arte del realismo socialista estén situados en las avanzadillas de la lucha por la mente y el corazón de los hombres, por sus sentimientos, ideas y su concepción del mundo.

I

En lo concerniente a la elaboración de las cuestiones de la Estética marxista-leninista y de la teoría del realismo socialista tenemos de qué enorgullecernos. Artistas, teóricos y críticos soviéticos trabajan con éxito sobre problemas tales como el significado estético del partidismo comunista, el carácter popular del arte, el ideal socioestético comunista y su papel en el proceso del conocimiento artístico, la dialéctica de la forma y el contenido, la innovación en el arte del realismo socialista y la actitud hacia el legado clásico, etc. Estas investigaciones abarcan cada día más el extenso campo de la literatura multinacional soviética tomada en su conjunto, y se realizan basándose en la experiencia internacional del arte socialista, tanto en el plano estético general como en su aplicación a las diferentes modalidades de la creación artística. Es este un trabajo creador realmente colectivo, en el curso del cual se incrementan continuamente los conocimientos científicos, se enriquecen y profundizan las categorías estéticas, los conceptos de la teoría del

realismo socialista. Y aunque ese proceso no está exento de ciertas pérdidas y defectos, hay una cosa evidente: el pensamiento marxista avanza sin cesar.

No es ocioso recordarlo, aunque sólo sea porque en el extranjero, algunas personas deducen de este movimiento ascendente de la ciencia estética unas conclusiones erróneas. Se preguntan, por ejemplo, si el concepto del realismo socialista cambia con el tiempo, no sería mejor renunciar a él o, al menos, limitar su significado. Como si el carácter cambiante de los conceptos pudiese afectar al contenido objetivo de una categoría científica. Como si los conceptos estéticos y demás categorías de la ciencia pudieran permanecer inmóviles.

Nada de eso. A medida que la vida y el arte evolucionan, los conceptos estéticos adquieren nuevos aspectos y definiciones, lo que es un indicio de vigor teórico de la ciencia estética. Ahora bien, no hay que confundir el contenido objetivo del concepto con la idea que de él se tiene. De otro modo puede darse lugar a juicios unilaterales y hasta erróneos, contrarios a la práctica viva, a las tendencias del arte del realismo socialista y a la esencia de su método, que revela la vida en sus múltiples manifestaciones, en desarrollo (nos referimos al arte en su conjunto y no a sus modalidades y géneros), partiendo del ideal socioestético comunista.

Recordemos los acalorados debates que hubo en un tiempo en torno a si necesitábamos o no el drama psicológico. Pero aparecieron los dramas de Gorki, Afinoguénov, Leónov, Korneichuk, Yakobsón, Auézov, Arbúzov, Rózov, Marcinkevicius, Yashen, Amir, Karim (y podríamos seguir citando muchos nombres), y la propia vida y la práctica del arte en desarrollo desplazaron esta cuestión, evidenciando que carecían de razón quienes descartaban el drama psicológico del realismo socialista.

Aparte de que puede haber fenómenos aún más complejos. La teoría del realismo socialista tuvo y tiene que vencer no sólo las representaciones falsas, sino también aquellas que son unilaterales. Todavía no hace mucho se convertían en cánones sin ningún fundamento, aunque fuesen justamente señalados, algunos aspectos del arte, por ejemplo, el carácter activo, combativo, del héroe positivo en las obras del realismo socialista. Es de lamentar que, hablando de esto infinidad de veces, algunos teóricos

olvidasen que en estas representaciones había cierta parte de verdad, y que otros, por el contrario, no tuviesen en cuenta que esas conclusiones y otras análogas tenían un carácter relativo, que se profundizaron y puntualizaron con el desarrollo de la teoría del realismo socialista.

Las categorías que revelan la esencia de la teoría y del método del realismo socialista son, desde luego, menos cambiantes que los conceptos estéticos. Pero también evolucionan, son, como si dijéramos, el resumen, la conclusión de la historia del conocimiento, tanto teórico como artístico. De lo que se deduce claramente que la crítica artística y la Estética marxista-leninista en su conjunto no pueden prescindir de la síntesis teórica de los nuevos fenómenos estéticos.

En lo concerniente al modo de perfeccionar la crítica artística, lo principal es, a mi juicio, seguir estrechando su unión con la Estética marxista-leninista, en el sentido de que esa crítica se apoye siempre sólidamente en los principios de la Estética marxista-leninista, y de que la crítica artística contribuya, por su parte, a impulsar el desarrollo de la estética, analizando y sintetizando la nueva experiencia acumulada por la literatura y por todo el arte. A eso se añade que la propia estética sólo puede avanzar con éxito a condición de que se vincule sólidamente al proceso artístico contemporáneo, de que participe activamente en el desenvolvimiento de la crítica del arte.

Es evidente que los juicios objetivamente justos de las obras de arte requieren de todo artista, crítico o estético cierta dosis de valentía. El elogio es siempre agradable, pero no es fácil hacer observaciones críticas, y menos aún aceptarlas como es debido. Pero la valentía no es suficiente. Es preciso disponer de criterios científicos objetivamente justos que aseguren una investigación veraz y profunda de las obras, criterios que sólo pueden ofrecer la ciencia marxista-leninista, la Estética marxista-leninista y la teoría del realismo socialista[1]. Tal vez haya que calar más a fondo

---

[1] Se ha realizado ya una gran labor en cuanto al estudio del arte del realismo socialista. Entre los trabajos de historia de la literatura de que ya disponemos pueden citarse los siguientes: *Historia de la literatura multinacional soviética*, en seis volúmenes. *Naúka*, Moscú; *La literatura soviética en la lucha por la edificación comunista y sus tareas a la luz de las decisiones del XXIV Congreso del PCUS*, de G. Márkov; *Quinto Congreso de Escritores de la URSS*, Actas taquigráficas. *Sovietski pisátel*, Moscú, 1972; *La Revolución de Octubre y*

en la teoría del realismo socialista y en su historia, la de nuestro país y la de otros.

II

Puede admitirse que no siempre los teóricos tienen la posibilidad de seguir al día la práctica del realismo socialista. Pero no hay duda de que desde el punto de vista filosófico, su teoría se asienta sólidamente en la teoría leninista del reflejo y se basa en las enseñanzas leninistas sobre el partidismo comunista en el arte. Esta teoría es siempre más profunda que un hecho o fenómeno aislado de la creación artística por notables que sean.

Tal vez haya que estar de acuerdo con Bertold Brecht cuando en su artículo *Latitud y variedad del método realista*, escribe: "Es peligroso ligar el gran concepto de realismo a dos o tres nombres por eminentes que sean, y proclamar

---

los principios de la literatura socialista, de M. Jrápchenko, publicado en el libro *La personalidad creadora del escritor y el desarrollo de la literatura. Sovietski pisátel*, Moscú, 1970; *Octubre y el pensamiento artístico*, de B. Suchkov, incluido en el libro *La Gran Revolución Socialista de Octubre y la literatura mundial. Naúka*, Moscú, 1970; *Literatura Soviética. Método, estilo y poética*, de L. Timoféev. *Sovietski pisátel*, Moscú, 1964; *Génesis del realismo socialista*, de D. Márkov. *Naúka*, Moscú, 1970; *Enfasis internacional de la literatura soviética*, de G. Lomidze. *Sovietski pisátel*, Moscú, 1970; *Surgimiento y configuración del realismo socialista*, de S. Petrov. *Judózhestvennaya literatura*, Moscú, 1970; *Sobre la esencia del realismo socialista*, de V. Ivánov. *Judózhestvennaya literatura*, Moscú, 1965; *Lo propio y lo conquistado*, de A. Métchenko. *Sovietski pisátel*, Moscú, 1971; *El Gran Octubre y los problemas del desarrollo de la literatura mundial*, de V. Scherbina, publicado en el libro *La Gran Revolución Socialista de Octubre y la literatura mundial*, anteriormente citado; *Nuestro contemporáneo. Sovietski pisátel*, Moscú, 1964; *Experiencia teórica de la historia soviética de la literatura*, de A. Miasnikov, publicado en el libro *La Gran Revolución Socialista de Octubre y la literatura mundial; El artista y el pueblo*, de N. Shamota. *Sovietski pisátel*, Moscú, 1960; *Acerca del carácter popular*, de Y. Barabash. *Sovietski pisátel*, Moscú, 1970; *La diversidad de formas y estilos en la literatura del realismo socialista*, de L. Novichenko. Moscú, 1959; *El realismo socialista y el proceso literario moderno*, de A. Ovcharenko. *Sovietski pisátel*, Moscú, 1968; *La verdad artística y la dialéctica de la creación*, de V. Nóvikov. *Sovietski pisátel*, Moscú, 1971; *En las vías del realismo socialista*, de V. Ozerov. *Sovietski pisátel*, Moscú, 1958; *Renovación de la tradición*, de M. Parjómenko. *Judózhestvennaya literatura*, Moscú, 1970; *La variedad de estilos en la literatura soviética*, de V. Kovaliov. *Naúka*, Moscú-Leningrado, 1965; *Surgimiento del realismo socialista en la literatura rusa*, de K. Murátova. *Naúka*, Moscú-Leningrado, 1966; *El legado leninista, la vida y la literatura*, de Y. Elsberg, segunda edición. *Judózhestvennaya literatura*, Moscú, 1973; *El héroe y la innovación en la literatura soviética*, de L. Yakimenko. *Judózhestvennaya literatura*, Moscú, 1964.

método creador único e infalible a dos o tres procedimientos formales, por útiles que puedan ser". Cabría añadir a esto que el método del realismo socialista no puede nunca revelarse enteramente en una obra, e incluso en un género o modalidad del arte, pues cada uno de éstos se distingue por su especificidad y tiene, por así decir, su "corte", su grado de conocimiento de la vida. Por consiguiente, la teoría debe establecer el nexo entre estos niveles y escalones históricos del conocimiento, unir en un todo sus rasgos esenciales, elaborando las categorías científicas, creando una concepción íntegra del arte del realismo socialista en la que cada categoría debe ocupar un determinado lugar conforme a su valor cognoscitivo, generalizando la experiencia histórica universal de la práctica artística.

A propósito de esto no puede silenciarse el importante problema del método y de los estilos del realismo socialista que el XXIV Congreso del partido planteó como cuestión central del pensamiento estético y de la práctica del arte. Este problema tiene su historia, y, por cierto, bastante instructiva. Pero yo quisiera hablar ahora del presente.

Si es cierto que nuestros teóricos han elaborado con bastante profundidad el problema de la relación entre la concepción marxista-leninista del mundo y el método del realismo socialista, no podemos decir lo mismo del método y de los estilos de este realismo. Es más, hay teóricos que realzan el estilo artístico en detrimento del método creador, exagerando por todos los medios el "lado material" del arte y dando al olvido la gnoseología. Así, al rechazar o reducir el significado ideológico del arte, en resumidas cuentas, se niega la esencia cognoscitiva del estilo artístico y, por consiguiente, el método creativo del realismo socialista.

La gnoseología siempre se venga de quienes la desdeñan. Fuera del conocimiento artístico, es decir, del método, es imposible comprender adecuadamente el estilo artístico. Por otra parte, a veces no se tiene en cuenta que no hay que estudiar únicamente la cuestión de la diversidad de estilos, que con ella hay que abordar también la de su desarrollo sobre la base del realismo socialista. No en vano en el Informe del CC del PCUS al XXIV Congreso se prestó particular atención a este problema, que es amplio y complejo, y que requiere no sólo los esfuerzos aunados de especialistas de las diversas ramas de la ciencia: filósofos, psicólogos, historiadores, etc., sino también la colaboración

de las uniones artísticas. No es menos importante la elaboración del complicado problema de la dialéctica del contenido y de la forma en el arte y de la esencia de la forma artística. El estudio de estos problemas reviste una gran importancia de principios en la lucha contra la ideología burguesa y el revisionismo en estética, y en el desarrollo ulterior del arte del realismo socialista.

Quisiera señalar a este respecto que el método y los estilos del realismo socialista no deben simplemente estudiarse en los aspectos axiológico, semiótico, etc., que tienen una difusión cada vez mayor. Sin estar por principio en contra de dichos aspectos, es oportuno insistir en que necesitamos una teoría íntegra de los estilos artísticos del realismo socialista en la vinculación de todas sus categorías, que revelan desde todos los ángulos la esencia del método.

En cierto modo pueden ayudar a ello la semiótica, el análisis estructural y otros procedimientos *metódicos* de análisis científico, pero repetimos, sólo en cierto modo, pues ningún procedimiento de esa índole puede remplazar ni eliminar la *metodología* científica de investigación de los fenómenos artísticos.

También es evidente que la teoría de los estilos artísticos del realismo socialista no se puede reducir a la simple descripción de estilos de los diversos artistas. Aunque se lograra llevar a cabo una tal "descripción" respecto a las particularidades personales de la obra de los artistas de todos los períodos y pueblos, de todos modos no resultaría de ello una teoría de los estilos del realismo socialista. Por otra parte, esa "descripción" de estilos encierra cierto peligro de negación de la propia teoría, en razón de que cada uno adquiriría en tal caso una existencia autónoma, independiente, y no llegaríamos a las bases gnoseológicas generales.

El estudio de los estilos de los artistas es cosa necesaria e indispensable, pero es sólo una premisa de la elaboración y desarrollo de la teoría del realismo socialista. Desde luego que es importantísimo encontrar en la diversidad de formas y estilos reiterados del realismo socialista (en forma peculiar, se sobrentiende), siguiendo los principios del método histórico científico, lo que hay de estable en las diversas etapas del desarrollo social y en su conjunto, para explicar la esencia *innovadora* del método del realismo socialista, de sus estilos y principios de configuración de las formas.

Ahora bien, descubrir las tendencias que se repiten en cuanto a la configuración de los estilos y formas, en todo el arte del realismo socialista y en sus modalidades y géneros concretos, en determinadas etapas de su desarrollo, es a todas luces insuficiente para llegar a conclusiones fidedignas sobre los nexos regulares de los fenómenos artísticos y sobre la dialéctica del método y los estilos del realismo socialista.

Para explicar, cuando se estudian las obras de los diversos artistas, e incluso de pueblos enteros, la esencia, la singularidad histórica del método y los estilos de ese realismo, es necesario llegar al conocimiento de su condicionamiento objetivo, social y gnoseológico, al conocimiento de la vinculación interna de "lo social" y "lo cognoscitivo" en el proceso de desarrollo ideoestético del realismo socialista, al conocimiento del complejo "mecanismo" de esta interacción en el movimiento ascendente de la cultura artística socialista.

III

Tampoco hay que olvidar que el arte del realismo socialista tiene sus límites, dentro de los cuales han de estudiarse los estilos, formas artísticas y método de creación. Fuera de estos límites, el método deja de ser ese tipo cualitativamente nuevo de realismo que puede calificarse con pleno fundamento de realismo del arte socialista y comunista[2].

Es evidente que en el arte del realismo socialista, los estilos y las formas son tan variados como la propia vida que reflejan, tan inagotables como el conocimiento, como el hombre en su acción, en su lucha, en su continuo crecimiento espiritual e ideológico-emocional en el curso de la transformación revolucionaria del mundo y de la edificación de la sociedad socialista y comunista. Tampoco ofrece dudas que en los diferentes períodos de evolución del arte socialista salen a primer plano del conocimiento artístico diversos aspectos, conflictos y fenómenos de la realidad y, en función de esto, se abren nuevas posibilidades potenciales del método. Por eso, los principios cognoscitivos del realismo socialista —en las formas de género en las que aparecen en tal o cual período histórico en las distintas

---

[2] Véase mi artículo *El método creador del arte socialista y comunista.* Revista *Kommunist*, 1963, № 14.

modalidades del arte— no deben convertirse en criterios universales. No se puede, sin correr el riesgo de incurrir en un error grave, transplantarlos mecánicamente a otros períodos históricos. Esto podría ilustrarse con gran número de hechos.

Creo, sin embargo, que no es menos importante subrayar otro aspecto, y es que, a pesar de todos los cambios que se observan en el desenvolvimiento del arte del realismo socialista y de su método a medida que avanza la vida y crecen la cultura, la conciencia estética y las apetencias artísticas del pueblo, hay en él algo general y estable. Son los principios del conocimiento artístico figurativo de la vida y de sus bases esenciales, son las leyes objetivas del desarrollo del arte socialista, que se manifiestan de manera singular en la obra de los diversos artistas y en los distintos períodos y modalidades del arte, en los estilos individuales y en los géneros.

Pero esos principios no hay que comprenderlos como algo inerte, sino en su dinámica, en la unidad dialéctica de lo general y lo particular, de la tradición y la innovación. En suma, no son principios metafísicos, sino que se desarrollan históricamente, con sus correspondientes conceptos científicos de la teoría y de la Estética marxista-leninista, conceptos que, si bien no tienen nada de común con los dogmas, son lo suficientemente definidos e históricamente concretos para distinguir los fenómenos del arte del realismo socialista de todos los demás, sobre todo del formalismo y del naturalismo; lo bastante flexibles para permitirnos seguir la práctica artística, no son, sin embargo, tan elásticos como para qué pongamos todo lo que surge en esa práctica bajo el ala estética del realismo socialista. Tan malo es caer en el dogmatismo como en el relativismo absoluto.

No basta percibir el desarrollo del arte del realismo socialista. Es preciso darse cuenta de que este desarrollo se efectúa sobre la base de unos principios que conservan, en lo esencial, su vigor, en función de lo cual tienen un valor general.

Tampoco cabe olvidar que en la práctica del arte de nuestro tiempo, al lado de lo avanzado hay cosas que declinan, y que no todas las "novedades estilísticas" pueden encuadrarse en el realismo socialista.

Lo primero que hay que esclarecer es si eso nuevo responde o no a la ideología socialista, en qué medida es

comunista. Subsisten en la vida de la sociedad socialista restos del pasado que es necesario superar. Sucede tambien que, por alguna razón, ciertos artistas recurren de pronto a artificios formalistas, o retroceden a etapas ya recorridas de la historia del realismo, y asimilan su experiencia, o más exactamente, algunos de sus aspectos, desde las posiciones estéticas del pasado, y no a la altura de las conquistas culturales modernas y del ideal socioestético comunista. Por eso se llevan con frecuencia a la literatura, a la pintura y demás modalidades del arte la antigua tonalidad, la vieja valoración ideoemocional de los fenómenos y caracteres, propias, por ejemplo, de algunos realistas del siglo XIX.

Difícilmente se puede afirmar que eso es *literalmente* la vuelta al pasado. No hay en el arte una repetición totalmente exacta. Lo que aquí se manifiesta es un enfoque no historicista del reflejo de la realidad, un alejamiento del conocimiento histórico concreto. De aquí vienen las analogías unas veces con Iván Bunin, otras con Gleb Uspenski o con los "ensayos fisiológicos" del siglo XIX.

Por tentadoras que sean, esas analogías no ayudan gran cosa. No sólo porque en las nuevas condiciones "lo viejo" adquiere otra resonancia y significación, ni porque las obras de los grandes realistas del pasado —de Pushkin y Gógol, de Turguénev y Goncharov, de Dostoyevski y de Tolstói, de Lérmontov y de Chéjov— nunca envejecen. Lo principal es que ninguna imitación, incluso la más perfecta, es capaz de transmitir la espontaneidad de ideas y sentimientos de los grandes artistas de otros tiempos, y mucho menos la peculiaridad histórica del modo de vida socialista.

Y el problema no estriba en que los autores de este tipo de obras sean "costumbristas" modernos (este aspecto de la expresión artística no se excluye en absoluto del realismo socialista). Radica en que la vida socialista la comprenden e interpretan a la vieja manera. No consiguen expresar el movimiento ascendente de la sociedad soviética ni la fuerza de ese movimiento que abarca a toda la vida, incluso cuando describen con talento los diferentes aspectos de la existencia de las gentes y sus vivencias psicológicas, pues su orientación es representar caracteres extrasociales, "personas en general". Esto concierne igualmente a los procedimientos y formas de expresión artística y se manifiesta con particular claridad en los pintores que al hacer cuadros sobre temas de actualidad, "trabajan" adrede de manera primitiva, a la

manera de los dibujos infantiles, de los iconos rusos, etc., y aseguran que de este modo transmiten al arte "el espíritu popular", "la frescura nacional", la espontaneidad de sentimientos frente al frío razonamiento.

Huelga decir que el frío razonamiento es contraindicado en el arte; pero no hay que sustituirlo por otro basado en la creencia pueril de que el artista puede contemplar al mundo que le rodea "con los ojos de sus antepasados". ¿Acaso se puede ignorar la cultura contemporánea y desdeñar sus conquistas estéticas? Confiar en lo arcaico e idealizar el patriarcalismo es ignorar la etapa socialista de desarrollo del pueblo, de la nación del país, ignorar lo nuevo aportado por el socialismo a la vida y al arte.

IV

Hoy, cuando el sistema socialista mundial se ha convertido en un factor poderoso del desarrollo social, tenemos la posibilidad de ahondar más, de comprender mejor que antes las leyes del desarrollo artístico en las condiciones del socialismo.

En períodos precedentes, cuando la Unión Soviética era la única potencia socialista, todas las transformaciones sociales y culturales operadas en nuestro país eran presentadas por nuestros adversarios como "experimentos rusos", inaplicables según ellos en otros pueblos. En el presente, hemos acumulado una experiencia estética conjunta de alcance histórico-universal que ayuda a comprender con mayor claridad y precisión la importancia mundial del arte soviético, los procesos de desenvolvimiento artístico en el socialismo y sus leyes objetivas, leyes que no rigen exclusivamente en un país, sino en escala mundial. Y se comprende. El arte socialista se ha convertido en un fenómeno internacional, y el arte del sistema socialista mundial ejerce enorme y creciente influencia en toda la evolución artística de la humanidad.

Es natural que la formación de la cultura artística socialista mundial presuponga un nuevo modo de enfocarla. Sería un error pensar que con esta formación se ha ampliado únicamente la esfera de acción de las leyes del realismo socialista. Esa esfera se ha ampliado, desde luego; pero el arte socialista mundial no es un conglomerado de diversas culturas artísticas. Es todo un sistema con sus leyes

de desarrollo, que no tienen precedentes en la historia del género humano.

Con todas las diferencias de tradiciones, de experiencia estética, etc., las culturas artísticas de las naciones socialistas tienen rasgos sociales comunes, leyes generales inherentes al sistema socialista mundial. Por ejemplo, la ley de enriquecimiento recíproco de las culturas artísticas nacionales que integran la cultura artística internacional del sistema socialista mundial. Por último, hay que tener en cuenta la influencia que ejerce esta cultura en el arte de las cinco partes del mundo.

Quiere decirse que es preciso salir del marco de las culturas separadas a la palestra mundial de la evolución estética y tratar de abarcarla con el pensamiento artístico, de comprender el realismo socialista como tendencia *principal*, como línea *esencial* del desarrollo artístico de nuestra época. En este aspecto hemos conseguido ya ciertos éxitos. Pero, desgraciadamente, tenemos todavía serias deficiencias cuando fenómenos diversos del realismo socialista se analizan al margen de la teoría única o, en el mejor de los casos, se reduce todo a establecer la sucesión de los fenómenos del arte de los diversos países, o a estudiar sus influencias recíprocas.

Se intenta incluso justificar teóricamente esta práctica apartándose del análisis de las relaciones de causa y efecto y de las leyes del desarrollo social del arte. Es éste el llamado método empírico-descriptivo, en su aspecto mejor, por cierto, pues en este caso ayuda por lo menos a sistematizar los fenómenos sin lo cual es inconcebible el análisis científico. Pero éste no es más que el estadio inicial. Es preciso, como decía León Tolstói, "apuntar más alto", si se quiere alcanzar el objetivo de esclarecer los vínculos y relaciones esenciales, las tendencias del desenvolvimiento artístico de nuestra época.

Estas consideraciones conciernen también al arte soviético. Hay que saludar, por ejemplo, la publicación de la *Historia de la literatura multinacional soviética.* Es éste uno de los primeros intentos serios de mostrar el proceso de formación de nuestra literatura multinacional única. Está muy bien que no sea ya un simple "resumen" de la literatura de los diversos pueblos, pero no es todavía un trabajo que revele por completo las leyes de formación y desarrollo de la literatura soviética como un todo ideoartísti-

co único de la nueva comunidad histórica de personas, el multinacional pueblo soviético.

En la resolución del CC del PCUS *En torno a la crítica de la literatura y el arte* se indica que los problemas del enriquecimiento recíproco y el acercamiento de las culturas de las naciones socialistas se estudian todavía de manera insuficiente. Revisten, sin embargo, gran importancia teórica y práctica, pues, como subrayó el Secretario General del CC del PCUS, camarada Leonid Brézhnev, en el discurso pronunciado en ocasión del Cincuentenario de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en el medio siglo de existencia de la URSS se ha formado y ha florecido la cultura soviética única, diversa por sus formas nacionales e internacionalista por su espíritu y carácter, que representa una fusión de los valores espirituales creados por todos los pueblos.

Resta un gran trabajo por hacer en cuanto al estudio de la cultura artística socialista mundial.

Es indiscutible que los problemas de la Estética marxista-leninista han de examinarse sistematizando la experiencia de todo el arte soviético y de toda la práctica histórico-universal del realismo socialista. Al mismo tiempo, el desarrollo creador de la teoría del realismo socialista supone la defensa activa de sus principios esenciales. Estos son aspectos inseparables de una misma tarea.

V

En el Informe del CC del PCUS al XXIV Congreso se dice que el desarrollo creador del marxismo-leninismo es inseparable de la lucha contra la ideología burguesa y el revisionismo. Y si es cierto que en los últimos años han visto la luz una serie de interesantes trabajos que ponen al desnudo la estética burguesa, hay que reconocer que a muchos de nuestros estéticos les falta todavía soltura para llevar a cabo al mismo tiempo que la crítica de las concepciones burguesas, la investigación de los problemas teóricos con que especulan los ideólogos burgueses y revisionistas, que presentan tergiversadamente diversos aspectos de la realidad y de la creación artística.

Y es necesario poseer esa habilidad para sostener la crítica de las concepciones hostiles y, simultáneamente, proceder a la elaboración positiva de los problemas de la

estética. Sobre todo ahora que los ideólogos burgueses atacan cada vez menos a cara descubierta la teoría del realismo socialista, prefiriendo avanzar sus doctrinas y concepciones pseudocientíficas en forma velada, poniendo sus esperanzas en la futurología, en la "cibernetización" de la estética, en la demagogia refinada, en la calumnia y en las diversas variedades del nacionalismo burgués.

¿Cuáles son los problemas con que especulan los ideólogos burgueses y los revisionistas? Sobre todo, los relacionados con la dialéctica de lo nacional y lo internacional en el arte: el falseamiento que hacen de la esencia del internacionalismo proletario, la reducción de lo nacional a supervivencias del pasado, la prédica del nihilismo nacional, etc. Son también sus múltiples intentos de demostrar con una imagen deformada el desarrollo artístico en la Unión Soviética, oponiendo los años veinte, que interpretan como les conviene, a los demás períodos del desarrollo artístico en la sociedad soviética; son los ataques a las bases socioideológicas del realismo socialista y su método creativo (afirman, por ejemplo, que el realismo socialista iguala a las personalidades del arte y a las culturas artísticas nacionales).

Y si los teóricos burgueses y los revisionistas, que reiteradamente declaran abolido el realismo socialista, siguen una y otra vez atacándolo de manera furibunda es porque los éxitos de la teoría y la práctica del realismo socialista les quitan el sosiego. En efecto, esos éxitos son incontestables; galvanizan las mentes y los corazones de los hombres en toda la Tierra, enardecen a las fuerzas creadoras que constituyen la flor y nata, el orgullo de cada pueblo, y a todos los verdaderos combatientes por la paz, la democracia y el socialismo.

No hay duda de que,en la actual batalla ideológica,todas las ventajas están del lado de las fuerzas del socialismo. Pero eso no disminuye las tareas con que se enfrentan los marxistas-leninistas, sino todo lo contrario. De aquí la necesidad de estudiar más profundamente y de plantear los nuevos problemas de la teoría del realismo socialista, investigando la práctica viva del arte en su desarrollo ascendente, en ligazón indisoluble con las necesidades de la vida social.

1973

NOTAS

1. *La estética, sector importante de la lucha por el leninismo*, publicado en la revista *Kommunist*, № 3.
2. *La construcción del comunismo y las tareas de la estética.* Informe presentado en la conferencia científica organizada por el Ministerio de Enseñanza Superior y Media Especializada de la URSS, la Academia de Ciencias de la URSS y el Ministerio de Cultura de la RSFSR, celebrada en enero del año 1963. (Los documentos de esta conferencia se han publicado en la recopilación *Problemas de la educación estética y la actualidad.* Ed. *Sovietskii judózhnik*, Moscú, 1963.)

   A continuación las palabras pronunciadas en dicha conferencia por el informante a modo de conclusión.

Atención constante a la educación estética

Creo no equivocarme si digo que la conferencia ha sido útil para todos los que en ella hemos participado.

En mi opinión, nunca hubo entre nosotros un intercambio tan amplio de pareceres en torno a las cuestiones de la estética como el que acabamos de tener. Y es esencial que en el curso de la discusión hayamos tratado de la difusión de los conocimientos estéticos entre las masas, de los problemas teóricos de la ciencia estética, así como de la aplicación de la estética a todas las esferas de la vida social, de la existencia cotidiana. Eso está bien, máxime cuando los que han tomado parte en la conferencia han compartido su interesante experiencia en este dominio: han hablado de la labor práctica de educación estética con los medios del arte, de la organización de las encuestas socioestéticas, de las deficiencias que se observan en la educación estética y de las medidas a adoptar para mejorar el trabajo en este aspecto en todos los eslabones. Y en relación con esto nos queda mucho, mucho por hacer.

Para formar al hombre universalmente desarrollado, entre otras condiciones hace falta un sistema de educación estética íntegro, articulado y con una base científica.

¿Disponemos de un tal sistema? Se halla en formación, y es de particular importancia consolidar ahora sus cimientos y, de acuerdo con un plan acertado, ir montando sus elementos.

En las condiciones de nuestro régimen social son inmensas las posibilidades para desarrollar en el individuo sus dotes artísticas. El Estado no regatea recursos para que todos los soviéticos, especialmente la juventud, tengan amplias posibilidades de crecer intelectualmente

y desde el punto de vista ideoartístico. Pero todavía no hacemos muchas cosas como debieran hacerse. Muchos de los presentes han hablado aquí de ello razonadamente, sobre todo los camaradas Tolstij y Shein.

Hay que estar de acuerdo con el camarada Skatérschikov y otros participantes en esta conferencia cuando dicen que en algunos lugares se manifiesta todavía cierta indiferencia e insensibilidad hacia la educación estética. Recientemente me han hablado de una escuela-internado en la que se hacen muchas cosas interesantes. Se rodea a los niños de todos los cuidados, pero existe una actitud de indiferencia en lo que respecta a la educación estética. Puede "llevarse a cabo" o "no llevarse". Con seguridad, un desarrollo físico anormal de los niños alarmaría a los educadores. En cuanto al desarrollo estético, que ya hoy se revela deficiente, eso en realidad no les inquieta... Lo que explica que pendan de las paredes "cuadros" de mal gusto, y que nadie se haya tomado la molestia de buscar profesores de música y de dibujo.

Ustedes conocen por los relatos cómo se alegró Lenin cuando en 1918 llegaron al Smolny pidiéndole ayuda los obreros de la Fábrica Putílov, que habían decidido abrir una escuela de música... Sí, el comunismo necesita un hombre que desde su niñez vaya revelando gradualmente sus aptitudes y su talento. Y los chiquillos de hoy habrán de hacerse cargo mañana de los quehaceres de la organización comunista de la sociedad, de una sociedad de personas universalmente desarrolladas. Por ello, el preocuparse por su formación estética concierne a todos los que trabajan en el frente estético.

No voy a enumerar uno tras otro todos los escalones de la educación estética, empezando por la guardería infantil y la escuela primaria. Diré sólo que es importante determinar de manera precisa no ya los principios y tareas de esta educación en cada una de esas etapas, sino también la transición de una a otra. Porque ocurre que en los centros docentes superiores se empieza a llenar de prisa y corriendo las lagunas de la formación y del desarrollo artístico que se deben a los primeros escalones, y este primitivismo desalienta a veces a los estudiantes que pierden todo interés por las clases y por la labor en los círculos de aficionados.

Por lo visto, no todo marcha bien en cuanto a la organización del estudio en las escuelas pedagógicas superiores. Hay que reconocer con toda franqueza que los futuros maestros conocen la estética muy por encima. Con frecuencia son también primitivos sus hábitos artísticos. Y uno se pregunta: ¿qué clase de preceptores y educadores de los alumnos pueden ser esas personas?

Hemos convenido que los trabajadores de las escuelas pedagógicas superiores se reúnan especialmente en el Instituto de investigación de educación artística, de la Academia de Ciencias Pedagógicas de la RSFSR, para intercambiar experiencias de su trabajo y de la labor estética en la escuela. Pero el problema no debe limitarse a los maestros. ¿Es que puede haber un ingeniero completo sin un desarrollo del sentido estético y del buen gusto artístico?

Hoy es generalmente admitido que la estética no es sólo necesaria a los futuros maestros. Es una ciencia que tiene realmente una significación universal. Por eso hace falta en las escuelas superiores como nosotros necesitamos el aire para respirar. Y el Ministerio de Enseñanza Superior hizo bien cuando introdujo un curso de Estética

marxista-leninista en los centros superiores. Este curso suscitó en los estudiantes un vivo interés. Pero, ¿cómo están las cosas ahora?

Ultimamente, en una serie de estas escuelas la enseñanza de la estética es cada vez más nula. Y resulta un cuadro bastante incongruente: cuando hay que afianzar los principios comunistas en la vida, y el desarrollo integral del individuo deviene una tarea inmediata del día, se presta a la educación estética de los estudiantes menos atención que dos o tres años atrás. Es evidente que no hay que aminorar la labor iniciada, que se impone proseguirla y perfeccionarla.

El Ministerio de Enseñanza Superior ha enviado a los centros docentes superiores una carta especial relacionada con la enseñanza del ateísmo, de la ética y la estética, carta que es alentadora para los estéticos. Pero eso no es suficiente. La carta debe ser seguida de una labor de organización que no se nota por ahora. Se ha dicho en esta conferencia que el ministerio prepara el programa de estética a la chita callando. De ser cierto, está claro que no es justo. En la elaboración de tal programa debe tomar parte ampliamente la opinión pública. ¿Por qué no someterlo ahora a discusión en las cátedras?

Ha llegado la hora de poner fin a la forma artesanal de la difusión de la estética en las escuelas superiores y de dar a esta labor su verdadera dimensión y organización. El estudiante soviético debe ser el más instruido, pero también el más culto, el más rico desde el punto de vista emocional.

No se sabe por qué hasta ahora se separan dos procesos: la asimilación por los estudiantes de los conocimientos de estética en las conferencias que se les imparten y la formación en ellos de hábitos prácticos. ¿Acaso gana el estudiante con ello? Al contrario: pierde. Lo mismo puede decirse de las diversas formas extraescolares de difusión del arte. En Vorónezh, por ejemplo, son muy bien acogidos por los estudiantes los lectorios musicales, Pero, ¿es que vemos allí algún indicio de coordinación entre la actividad de la filarmónica regional y la enseñanza de la estética en las escuelas superiores? Ninguno.

Es sabido que en nuestras ciudades los profesores de estética no se formaron de la noche a la mañana, que hubo para ello bastantes dificultades. En cuanto a su ulterior perfeccionamiento, hay que hacer hincapié, sobre todo, en la preparación de profesores de estética teniendo en cuenta la especialidad de los centros superiores en los que han de desempeñar su trabajo. Esta es ahora la clave de la cuestión. No basta conocer a fondo la teoría y la historia del arte. Por ejemplo, en las escuelas técnicas superiores se necesitan personas muy instruidas en sectores especiales del saber y, yo diría, propagandistas ardientes y apasionados de la estética del trabajo comunista.

Es particularmente importante combinar el personal maduro y el joven que trabajan activamente en la esfera de la Estética marxista-leninista. Algunas veces se manifiesta una actitud de escepticismo hacia los especialistas de edad madura. Eso no es justo. Pero tampoco podemos estar conformes con que en esta rama tengan el monopolio tales o cuales personas. Esto frena la promoción de jóvenes, de trabajadores capaces.

A un verdadero científico no le es indiferente la suerte del relevo en formación. Y no estaría mal que nuestros hombres de ciencia que desempeñan sus funciones en las escuelas superiores soviéticas hiciesen

lo que hizo en su tiempo el maestro de Isaac Newton, el entonces famoso doctor en ciencias matemáticas, Isaac Barrow. Cuentan que cuando se percató de que su discípulo le había aventajado, renunció a dirigir la cátedra y pidió que se nombrase inmediatamente a Newton para substituirle. "Este es su puesto, querido; el mío está más abajo", dijo Barrow a su discípulo. Y en efecto: ¡qué mayor dicha para un científico que saber que tiene dignos continuadores!

Hace unos días tuve ocasión de conocer al profesor Iván Kapustin, que trabaja en el Instituto Textil de Moscú. La conversación giró en torno a lo que se llama estética de la producción. Y hablando de los planes de la cátedra, el camarada Kapustin se refirió con gran afecto, realmente con admiración, a uno de sus alumnos postgraduados. Este joven hizo en cierta ocasión una reseña crítica de un libro de Kapustin. Al darse cuenta de que su crítico era una persona de talento, el profesor fue al instituto para conocerle y le invitó a hacer el doctorado; por cierto que tuvo que esforzarse bastante para demostrar que era necesario tener candidatos a doctor en problemas de estética técnica.

Por desgracia, no todo el mundo obra de este modo. Tenemos científicos que a la hora de admitir candidatos al doctorado, les sucede lo que al personaje de Chéjov, que miran con recelo a todo aquel que tiene ideas en la cabeza. Incluso manifiestan hacia ellos una desconfianza no disimulada. Tal cosa es, sin duda, una reminiscencia de las viejas costumbres, pero subsiste y dificulta seriamente el trabajo creador y el crecimiento de los cuadros jóvenes.

Probablemente, el Ministerio de Enseñanza Superior tenga que reflexionar en serio en cómo conseguir que en el dominio de la estética proliferen más rápidamente los doctores en ciencias. Hombres de talento tenemos muchos y en todas las repúblicas. La mejor prueba son los libros de estética que se publican cada año en número creciente.

Creo que la desgracia de muchos científicos y profesores del sector de la estética es que a veces su labor no rebasa los muros de los centros superiores. A algunos no hay modo de llevarlos ni siquiera a las residencias estudiantiles, y mucho menos a una fábrica o a un koljós. Y los alumnos siguen el ejemplo de sus maestros. Sin embargo, ¡qué útil sería llevar a los estudiantes a ver a los obreros y koljosianos, a ayudarles a comprender mejor los valores de la cultura artística! De ello han hablado aquí con ejemplos convincentes M. Slávina, V. Asmólova y otros.

Indudablemente, hacen bien, muy bien, los centros docentes superiores que no sólo han ligado el contenido de las lecciones a la práctica, sino que, por así decir, han ido de cabeza a las cuestiones prácticas sin perjudicar en lo más mínimo la labor de enseñanza, pues ésta pierde su sentido si no está sólidamente vinculada a las necesidades de la producción industrial, a la aplicación de los principios artísticos en la vida, en el trabajo y en la existencia cotidiana. Ha hecho aquí uso de la palabra la camarada Guize. Es una pena que no nos haya contado cómo en la Escuela superior de arte industrial de Leningrado, que lleva el nombre de Vera Mújina, los estudiantes resuelven en los proyectos que presentan para la obtención del título las tareas artístico-industriales, sobre todo para la construcción de barcos sobre alas sumergidas (los leningradenses me han hablado de estos trabajos). Hubiera sido muy útil e interesante referirse a ello.

En los últimos años, muchos institutos están organizando encuestas socioestéticas concretas en las empresas, en los lugares donde viven los trabajadores, etc. En nuestra conferencia se ha suscitado incluso una polémica sobre cómo deben ser estas encuestas, si pueden o no limitarse a recoger cuestionarios, a las conversaciones, etc.

Eso está muy bien. Las encuestas socioestéticas marcan un viraje de la ciencia estética hacia la práctica y la vida. Lo que no hay que hacer es convertirlas en simple recopilación de hechos, en ilustración de tesis previamente planteadas. Creo que esto es ahora lo esencial. La tarea consiste en descubrir las regularidades de los procesos locales y, a través de estas regularidades parciales, llegar al conocimiento de las leyes generales que rigen los fenómenos estéticos. Esta es la clave de la cuestión.

Diré algunas palabras acerca de la formación de las fuerzas jóvenes de la intelectualidad artística. Es sabido que nuestros jóvenes artistas pasan por una seria escuela en los centros superiores de arte; pero adolecemos de defectos graves en lo que concierne a la educación ideológica de los estudiantes. Con frecuencia, la preparación profesional eclipsa el temple ideológico, y lo uno se separa de lo otro.

No se puede razonar diciendo que como los artistas educan al pueblo, no es obligatorio que se ocupen de su propia educación. Pero Lenin decía que también hay que educar a los educadores. Máxime en este caso, pues el artista raramente trabaja, por así decir, en un recinto cerrado, y en el ambiente artístico subsisten a veces manifestaciones de individualismo.

Hablemos ahora del joven relevo del arte. Por supuesto, no puede haber en nuestro país ningún divorcio ni conflicto entre "padres" e "hijos", ninguna oposición entre unos y otros; pero existen problemas reales sobre los cuales no es ocioso reflexionar.

Se dio el caso de que entre la vieja generación de escritores hubo quienes no poseían una gran cultura cuando iniciaron su actividad literaria, pero habían pasado por la rica escuela de la vida. Al joven escritor o poeta soviético a menudo le sucede otra cosa: terminó la enseñanza media; después, los estudios en un instituto de literatura o cualquier otro; desplegó una actividad literaria... pero tiene poquísima experiencia de la vida. ¿Qué hacer? ¿Reprocharle a todas horas que le falta esa experiencia? No. Lo que hace falta es ayudarle a adquirirla, a que "tome tierra", valga la expresión, la corriente de su fantasía creadora. Pero hay que ayudar de verdad, pues algunos de los que dirigen este trabajo, en lugar de prestar una ayuda eficaz a la juventud en su desarrollo ideológico, juguetean con ella y son benévelos con las insuficiencias.

La experiencia viva debe fecundizar también la enseñanza en las escuelas superiores de arte. ¿Podemos acaso conformarnos con que en el Instituto Estatal de Arte Teatral haya profesores que no tienen ninguna práctica teatral? No han montado ningún espectáculo, pero se ocupan de la enseñanza, y no en cualquier parte, sino en el citado instituto, dirigiendo allí la preparación de actores y directores.

Hay también serios defectos en el trabajo de otras escuelas superiores de arte. Por ejemplo, los profesores y alumnos de las facultades de compositores de los conservatorios se quejan con razón de que el estudio ha tomado unas formas un tanto anquilosadas. Se imparte a los jóvenes compositores un conjunto de conocimientos que

han pasado la prueba del tiempo, suficientes para hacer de ellos músicos competentes, pero insuficientes para suscitar vivos impulsos creadores y un gran interés por la temática de actualidad, y para asegurar que comprendan debidamente las vías de desarrollo de la música soviética. A este respecto llama la atención el hecho de que no se conceda la debida importancia en los conservatorios a los géneros vocal y de la canción, que desarrollan las dotes musicales de los alumnos. La rica experiencia de la multinacional familia de compositores soviéticos se analiza poco y no se tiene bien en cuenta y, a veces, "cojea" la formación ideológica y política de los jóvenes compositores.

Esto quiere decir que es necesario prestar mucha atención a la educación ideoestética en las escuelas superiores.

Permítanme ahora responder a las preguntas.

Son las siguientes: "¿Qué es el realismo socialista? Denos usted una definición".

"Antes se decía que el término de "realismo socialista" fue puesto en circulación por Stalin. Si es cierto, ¿no habría que reconsiderarlo?"

"¿Qué actitud adoptar hacia lo dicho por Stalin en relación con la estética?"

Empezaré por decir que la actitud hacia lo que Stalin dijera depende de que sea justo o no lo sea. Al denunciar el culto a la personalidad, el partido rechaza todo lo que paraliza nuestro avance. Pero está resueltamente en contra de quienes aparentando combatir el culto a la personalidad quebrantaban la ideología socialista. Por este postulado del CC de nuestro partido debemos guiarnos en lo concerniente a la estética.

Tomemos la cuestión de las particularidades nacionales del arte. Es sabido que Stalin se ocupó mucho de la cuestión nacional y que creía ser casi el único entendido en la materia. Pero, ¿es que se puede estar de acuerdo con el discurso que pronunció en la recepción de la delegación finlandesa, cuando hablando de la cultura nacional dijo que lo importante y esencial, lo que caracteriza esa cultura y determina su alcance mundial es "lo peculiar", lo que distingue a una nación de otra? No se puede, evidentemente. Esta lógica puede llevar objetivamente a justificar e incluso a glorificar el aislamiento nacional.

Ahora bien, con el pretexto de la crítica del culto a la personalidad, en algunas revistas científicas se avanzan ideas que nada tienen que ver con el enfoque verdaderamente creador del problema. Por ejemplo, en el artículo *El XXII Congreso del PCUS y las tareas de los historiadores soviéticos* aparecido en la revista *Voprosi istorii*, se dice lo siguiente: "A nuestro juicio, la enumeración de los cuatro rasgos de la nación no puede aplicarse sin reticencias substanciales a las naciones socialistas actuales de la Unión Soviética. Rasgos como la comunidad de territorio y la económica han perdido aquí casi por completo su vieja significación... Las actuales naciones del Estado socialista soviético sólo conservan enteramente la comunidad de lengua nacional, que, indudablemente, subsistirá por mucho tiempo. Quiere decirse que de los cuatro rasgos de la nación, sólo uno tiene valor permanente" [1].

No cabe duda que las naciones socialistas se distinguen radicalmente de las burguesas. Pero es igualmente evidente que afirmar que

---

[1] *Voprosi istorii*, 1961, № 12.

"las naciones del Estado socialista soviético sólo conservan enteramente la comunidad de lengua nacional" es invertirlo todo. Y de ello resulta un extraño cuadro: una nación que carece de comunidad de vínculos económicos ¿qué clase de nación es? Esa nación no existe ni puede existir. Cosa distinta es que, en las condiciones del socialismo y de la construcción del comunismo en todos los frentes, al mismo tiempo que la comunidad económica nacional avance y se consolide la comunidad económica y espiritual internacional de personas de todas las naciones y pueblos. Pero eso hay que decirlo así, pues,de otro modo, puede dar lugar a confusiones e incluso a errores graves.

Nuestro partido rechaza el culto a la personalidad y todas sus secuelas a fin de fortalecer la concepción marxista-leninista del mundo, y combate con decisión todo intento de resquebrajar nuestra concepción, cualquiera que sea el pretexto.

Vistas así las cosas, aparece claro cuál debe ser nuestra actitud respecto a la definición del concepto de "realismo socialista" que figura en los Estatutos de la Unión de Escritores Soviéticos que adoptó el Primer Congreso de escritores de nuestro país.

Esta definición fue elaborada colectivamente en el curso de las discusiones habidas en los años treinta. La formulación pertenece, en efecto, a Stalin; mas no debemos olvidar que el concepto de "realismo socialista" no es una construcción abstracta del intelecto. Tras él está la vida real, la abundante experiencia del arte soviético. Además, el método artístico del realismo socialista tiene una base objetiva, que son las leyes objetivas del arte, del conocimiento artístico de la realidad.

Por esa razón puede un artista no conocer la definición del realismo socialista, pero atenerse a él en su labor. Baste decir que la novela de Máximo Gorki *La Madre*, que es una novela del realismo socialista, fue escrita mucho antes de que éste se formulara. Como hemos dicho, este concepto tomó cuerpo en los años treinta, y no es casual que apareciese precisamente en ese período. Por entonces se operaron en la vida de la sociedad extraordinarios cambios sociales, y el arte socialista se elevó a gran altura. Gracias a eso surgió la posibilidad de definir científicamente los nuevos fenómenos y tendencias del arte soviético.

El concepto que nos ocupa recoge exactamente los rasgos esenciales de la literatura del realismo socialista. Por eso es justo, y está exento de cualquier aditamento ligado al culto a Stalin.

Hemos de tener en cuenta al mismo tiempo, en primer lugar, que el fenómeno es siempre más rico que el concepto, el cual abarca sólo lo principal, lo más esencial. Y en segundo, no olvidar que el arte del realismo socialista es un fenómeno vivo en desarrollo. No permanece estancado, sino que avanza.

De aquí que su definición pueda perfeccionarse y puntualizarse, toda vez que caracteriza nuestro grado de conciencia de la realidad y del conocimiento artístico. Pero eso no da ningún fundamento para dudar del carácter objetivo del realismo socialista, que marca una etapa superior del desenvolvimiento artístico de la humanidad.

Pasemos ahora a otro grupo de cuestiones. Se pregunta: "¿Cómo comprender la inauguración de la exposición de Fernand Léger en Moscú?"

Sabido es que la verdad es concreta. Sería un error no tener en cuenta que el arte francés se desenvuelve en unas condiciones

totalmente distintas a las de nuestro arte soviético. Si no se parte de eso, es imposible comprender la obra de Léger.

No es un secreto que en las condiciones del capitalismo, el artista tiene que crear en un ambiente increíblemente difícil de opresión social y de persecución policíaca del arte progresista, de ataques continuos al realismo.

Y ocurre que en esas condiciones un artista honesto considera a veces de manera subjetiva que recurriendo a todo género de artificios formalistas lucha contra la rutina de los órdenes burgueses. ¡Y cuántos esfuerzos y sacrificios le cuesta llegar a la verdad de la vida y consagrar todo su talento al pueblo!

Este suele ser un camino penoso, complejo y contradictorio. Y Fernand Léger emprendió valientemente ese camino, noble, pero lleno de abrojos, y abriéndose paso entre las maulas del cubismo, el abstraccionismo, etc., buscó ávidamente la senda hacia el pueblo, llegando al realismo. Y aunque no haya podido manifestarse plenamente, con arreglo a sus posibilidades, en el campo realista, ¿es que no es digno del respeto de la clase obrera francesa y del Partido Comunista Francés? Lo es, sin duda. Quienes hayan visitado su exposición, probablemente han leído sus palabras: aleccionado por la experiencia de la vida aconseja "no dejarse seducir por el abstraccionismo".

Hablemos ahora del gusto estético. Hemos de luchar resueltamente contra el subjetivismo en todas sus formas, trátese del problema de la belleza o de cualquier otro.

Prosiguiendo la conversación sobre el gusto estético (hemos oído aquí muchas brillantes intervenciones llenas de interés sobre este tema), quisiera recordar que hay que tener en cuenta no sólo la variedad de gustos estéticos, sino también la importancia social de los mismos y no olvidar que el problema del sentido estético, del gusto artístico, etc., no es abstracto, que es campo de encarnizada lucha ideológica.

En relación con esto, no se puede estar de acuerdo con una serie de tesis expuestas por el camarada Roshal. Nosotros no tenemos ningún fundamento para oponer, supongamos, la película *Chapáev* a la película *El acorazado Potiomkin*, que, dicho sea de paso, fue inmediatamente acogida con entusiasmo por el pueblo.

Tampoco puede abordarse la estética sólo con la medida tecnológica. En esta sala hay muchas personas que desconocen la técnica del montaje de películas. Y ¿es que están disminuidas desde el punto de vista estético? Nada de eso. Un hombre puede desconocer las leyes del montaje y poseer un fino gusto artístico y, a la inversa, puede conocer esa técnica a la perfección y, por así decir, estar en la edad de piedra en cuanto al desarrollo estético, como ocurre a todo género de formalistas en el arte cinematográfico.

Por otra parte, ¿para qué crear una sociedad especial de aficionados al cine como propone el camarada Roshal? En nuestro país, el auditorio es todo el pueblo, que ama el cine, lo comprende y aprecia. Sus aficionados aumentan de año en año. ¿Qué otra sociedad especial hace falta? No se me alcanza.

Una reflexión más: El camarada Frenkin se ha referido aquí, entre otras cosas, a la cuestión, usando su expresión, de la belleza masculina. No ha quedado claro qué ha querido decir con eso. Por esta razón, quisiera llamar la atención sobre las tendencias equivocadas que se

observan últimamente en este aspecto y que de ningún modo pueden aceptarse.

Posiblemente, muchos de los presentes hayan leído el artículo *Fuerza, salud y belleza*, aparecido en la revista *Smena*[2], que invita a abrir ancho cauce al llamado "culturismo", afición en boga que domina en el Occidente burgués, en particular en los Estados Unidos. En este artículo, escrito con aires de sensación, su autor, al objeto de que se fije la atención en la introducción del "culturismo", escribe:

"— ¡Miren qué aspecto lastimoso!

"Miramos, y no vimos nada que nos chocase.

"— ¿Es posible que no lo noten? Tienen ante ustedes un caso de degeneración física. —Y el artista señaló a un joven saliendo del agua.

"A decir verdad, era un muchacho c o r r i e n t e" (el espaciado es mío. —A. E.).

En conclusión, preconizando el culto al cuerpo cuidado con esmero, el autor llama a formar "muchachos *no corrientes*".

No, camaradas; con eso no podemos estar de acuerdo. Ya a finales de los años veinte y en los años treinta apareció en nuestro país un movimiento semejante al "culturismo", y la opinión soviética, encabezada por Máximo Gorki, intervino entonces enérgicamente contra "el culto a la carne y al cuerpo", y se orientó al movimiento de educación física y deporte a formar hombres armoniosamente desarrollados. Nuestro objetivo es la formación de ese tipo de hombre.

Pero volvamos a las preguntas.

Una dice así: "Cuando se aplican a la producción material, ¿hay que delimitar los conceptos de "lo estético" y "lo bello"?" Y otra: "¿Es justo que además de la categoría de "lo bello" haya la de "lo elevado"?"

Indicaré, ante todo, que la definición de "lo estético" requiere el sustantivo al cual define. Pero no es esto lo esencial. Coincido totalmente con quien hace la pregunta que, a juzgar por todo, está muy descontento con el juego a las definiciones que se observa realmente en algunos trabajos. Por ejemplo, a veces se empieza a buscar con extraordinaria prolijidad los matices de lo bello, y se habla de "lo gracioso", "lo atractivo", "lo admirable", etc. Pero no es siquiera la definición lógica del concepto, sino una definición puramente nominal, verbal. No eleva el conocimiento estético, aunque dé la impresión de erudición. Pero, además, es preciso tener en cuenta que lo objetivamente bello en la naturaleza y en la sociedad no se circunscribe a algunas propiedades o combinaciones de las mismas.

Por último, creo que no hay que proyectar mecánicamente a la producción material la terminología relacionada con el estudio del arte. Si aplicado al arte hablamos de lo trágico y lo cómico, no podemos hacer uso de estas categorías para caracterizar las cosas como tales.

A mi juicio, conceptos como esfera de lo estético y esfera de la belleza coinciden en la producción material, y comprenden, naturalmente, el gusto estético y el sentido artístico. Pero tal vez tenga cierto sentido delimitar los conceptos de "belleza" y de "lo bello".

En lo que concierne a las categorías de "lo bello" y "lo elevado", creo que no es forzoso delimitarlas de manera tan dogmática como se hace ahora en los manuales y materiales didácticos. Por lo visto, aquí

---

[2] *Smena*, 1962, № 12.

actúa la fuerza de la tradición que viene de tiempos antiguos y que también influye en quienes preparan los programas de estudio de estética. Y aquí se pregunta: "¿No habrá que renunciar a la categoría de "lo elevado"?" Cabe pensar que no hace falta renunciar, pero ¿no habría que llamarla de "lo heroico"?

Desde mi punto de vista, ya es hora de abordar con más audacia la cuestión de las categorías estéticas y determinar su coordinación y subordinación. En ocasiones se encuentra lugar para la categoría "lo atractivo", pero no se sabe por qué no se encuentra en el capítulo de las categorías lugar para una como "partidismo comunista".

Se me hace esta otra pregunta: "¿Como entiende usted la influencia directa de la estética sobre la realidad?" Como todo el mundo. La ciencia estética puede influir en los artistas, y a través de las obras de éstos, en el hombre. Pero cuando se crea, por ejemplo, un ambiente de trabajo "conforme a las leyes de la belleza", partimos de que ese ambiente ha de actuar directamente en el hombre.

Tengo aquí otra notita que dice: "Para enseñar la estética con buenos resultados hay que hacer una crítica a fondo de las corrientes burguesas modernas en la estética".

Es cierto. Creo que la editorial *Vísshaya shkola* debiera publicar más libros que denuncien la estética burguesa. Es preciso editar también manuales metodológicos para el trabajo de los profesores en esta dirección y que las instituciones científicas estudien más profundamente estas cuestiones.

Para terminar, quisiera subrayar una vez más que necesitamos organizar un trabajo unido, conjunto, de los estéticos. No hay duda de que los estéticos soviéticos cumplirán dignamente las tareas que el partido plantea a los trabajadores de este frente.

3. *La estética del trabajo como ciencia.* Texto del informe pronunciado en una reunión consagrada a la estética del trabajo y la preparación de diseñadores artísticos, convocada por la Sección de coordinación de la investigación científica en la esfera de la estética, de la Academia de Ciencias de la URSS,y por el Ministerio de Enseñanza Superior y Media Especializada de la RSFSR, reunión que tuvo lugar en octubre de 1964.
4. *La revolución científico-técnica y el arte.* Artículo publicado en la revista *Znamia*, 1973, №1.
5. *Lo específico del arte y su lugar en la vida social.* Artículo aparecido en la revista *Kommunist*, 1953, № 6.

A propósito de este artículo, el autor recibió una serie de cartas de los lectores, en las que se preguntaba si los conceptos "liquidación" y "desaparición" de la vieja superestructura con el paso de una formación socioeconómica a otra no eran la negación de la continuidad en el desarrollo de los fenómenos superestructurales. El autor responde con el siguiente trabajo, publicado en la revista *Voprosi filosofii*, 1955, № 5.

Acerca de la liquidación de la vieja superestructura

El materialismo histórico exige abordar de modo histórico-concreto el estudio de los fenómenos e instituciones sociales, entre los que figura la superestructura de la sociedad.

Las categorías base económica y superestructura son la concreción de la interpretación materialista de la historia aplicada al análisis de todo el conjunto de relaciones sociales. En este conglomerado, las relaciones económicas se consideran lo primario y determinante y las relaciones ideológicas, lo secundario; éstos influyen activamente en las relaciones económicas y se desarrollan con cierta autonomía.

Cada base y su correspondiente superestructura tienen vigencia y funcionan en el marco de una determinada formación socioeconómica. El concepto de liquidación de la vieja superestructura y de formación de otra, con el paso a una nueva formación social, hay que ligarlo principalmente al concepto de viraje radical en la superestructura formulado por Carlos Marx, que comprende el derrocamiento de la vieja superestructura y la creación de otra nueva. Este viraje, indicaba Marx, se produce con mayor o menor rapidez en dependencia de los cambios que se operan en la base económica de la sociedad en la época de la revolución social. (Véase la formulación de la esencia del materialismo histórico en el prólogo de su libro *Contribución a la crítica de la Economía Política.)*

También hay que tener en cuenta que los cambios en la superestructura, o sea, en las opiniones e instituciones sociales, no sólo se realizan con la transición de una formación a otra. Se operan también en el seno de una misma formación. Por ejemplo, los que tienen lugar en la economía en la época del imperialismo no podían dejar de manifestarse en la superestructura y de provocar en ella modificaciones. "El viraje *de* la democracia *a* la reacción política —escribió Lenin— constituye la superestructura política de la nueva economía, del capitalismo monopolista (el imperialismo es el capitalismo monopolista). La democracia corresponde a la libre competencia. La reacción política corresponde al monopolio"[3].

Los cambios que se registran en la superestructura en el transcurso de una formación difieren cualitativamente de los que se producen al pasar a otra formación, cuando la vieja superestructura como determinado sistema de ideas e instituciones interrelacionados que sirven a la vieja base se echa abajo y se destruye.

Lenin combatió resueltamente a los reformistas que no comprendían que una vez que comienza la revolución, y que la ofensiva política de las clases y de las masas es una realidad, ya no podía hablarse de evolución de la vieja superestructura, sino de su destrucción. Como escribiera Lenin en su artículo *La revolución enseña*, "la vieja "superestructura" se derrumba en el período revolucionario, y la nueva es creada a la vista de todos por la acción espontánea de diferentes fuerzas sociales, que revelan en los hechos su verdadera naturaleza"[4]. Precisamente en los períodos revolucionarios, decía Lenin, remitiéndose a Marx, "encuentran su solución las numerosas contradicciones que van acumulándose lentamente en los períodos del llamado desarrollo pacífico. Precisamente en tales períodos se revela con mayor fuerza el papel directo de las diversas clases en la determinación de las formas de la vida social, y van echándose los

---

[3] V. I. Lenin. *Sobre la caricatura del marxismo y el "economismo imperialista"*. *O. C.*, t. 30, pág. 93.

[4] V. I. Lenin. *La revolución enseña*. *O. C.*, t. 11, pág. 134.

cimientos de la "superestructura" política que se mantiene luego, durante mucho tiempo, sobre la base de las renovadas relaciones de producción"[5].

Por consiguiente, en la época de la revolución social se derrumba la vieja superestructura en su conjunto, y, en particular, el viejo poder político como instrumento de la clase dominante caduca. Es esto, en suma, lo esencial, lo que diferencia de manera radical los cambios en la superestructura al pasar de una formación socioeconómica a otra de los que se dan en el seno de una misma formación. La revolución en este orden significa justamente la destrucción de la vieja superestructura, del viejo poder político y demás instituciones de la clase derrocada, y la creación de una nueva superestructura, de un nuevo poder político, de nuevas instituciones llamados a asegurar el predominio político de la nueva clase progresista, y a contribuir al desarrollo y consolidación de la nueva base económica.

Ahora bien, los conceptos "liquidación" y "desaparición" de la vieja superestructura no pueden ser interpretados como negación de la continuidad histórica del desarrollo de las ideas e instituciones y, en general, de los elementos superestructurales. Si las instituciones políticas, jurídicas y otras muchas de la vieja clase dominante se derrocan y destruyen con la transición a un nuevo régimen, no puede decirse lo mismo en lo que respecta a las viejas ideas con las que hay que luchar todavía por largo tiempo. Tampoco puede decirse en relación con ciertas instituciones que forman parte de la superestructura. La nueva clase dominante las reorganiza totalmente, las transforma, pero no las "liquida". También es evidente que las formas ideológicas de cada época tienen sus premisas en determinados elementos de reflexión heredados de los predecesores. Pero este entronque ha de ser bien comprendido.

Nada tiene de común con el marxismo el intento de presentar la continuidad del desarrollo de la ideología como la simple filiación de ideas. Eso es idealismo manifiesto, un falseamiento del proceso histórico real. Pero tampoco es justo negar el empalme de diversos elementos de la superestructura, lo mismo que la independencia relativa de su desarrollo.

No hay que perder de vista que con el paso de un régimen social a otro, la vieja superestructura y los elementos que la componen no desaparecen de la noche a la mañana y sin dejar rastro. No se puede afirmar ni mucho menos que "desaparecen" todos los elementos de la superestructura. Incluso en lo que concierne al Estado las cosas no son tan simples.

Sabido es que la burguesía no destruyó el aparato militar-burocrático que se creó con el régimen feudal, limitándose a perfeccionarlo conforme a sus necesidades. No renunció a la religión ni a la Iglesia. Se sirvió y se sirve de ellas para sus fines, adaptándolas a sus intereses. Y es lógico, pues toda sociedad dividida en clases antagónicas, sea esclavista, feudal o capitalista, se asienta en la propiedad privada y en la explotación, lo que explica la continuidad de las instituciones y de la ideología en la superestructura. Dicho de otro modo: la continuidad de la superestructura en la sociedad dividida en clases antagónicas emana, sobre todo, de la continuidad de sus bases.

---

[5] V. I. Lenin. *Contra el boicot. O. C.*, t. 16, págs. 23-24.

Pero se suscita la cuestión siguiente: ¿Es que la revolución socialista que pone fin a toda explotación y al trabajo forzado, que abre una nueva era en la historia de la humanidad implica la negación de la continuidad histórica del desarrollo de las ideas, de los fenómenos superestructurales?

La revolución socialista destruye, como se sabe, la vieja máquina estatal y crea un Estado de nuevo tipo, la dictadura del proletariado, que se distingue radicalmente de todos los precedentes. Al mismo tiempo, como indicaba Marx, rompe resueltamente con la ideología heredada del pasado, que expresa los intereses de las clases explotadoras, y afirma el socialismo científico como ideología dominante. Pero tampoco aquí hay razón para decir que se rompe la continuidad con el desarrollo precedente.

Las opiniones filosóficas, políticas, jurídicas, morales y artísticas marxistas-leninistas, y las correspondientes instituciones de la clase obrera, el Partido Comunista en primer término, que forman parte de la superestructura de la sociedad socialista, surgieron ya en el capitalismo. Esto se explica por que la clase obrera, artífice de la sociedad comunista y portadora de las relaciones de producción socialistas, es la principal fuerza productiva de la sociedad socialista y también de la capitalista.

En el seno del capitalismo, las opiniones filosóficas, políticas, morales y artísticas marxistas-leninistas, las instituciones de la clase obrera y su partido, eran sólo elementos componentes de la futura superestructura que habría de erigirse sobre la base socialista, su embrión. Devienen superestructura, es decir, el sistema de ideas e instituciones vinculadas que dominan en la sociedad, sólo merced a la revolución proletaria y al establecimiento de la dictadura de la clase obrera, al triunfo del régimen socialista.

Es obvio que la ideología del socialismo científico no es la simple continuación evolutiva de las corrientes ideológicas precedentes. En los tiempos anteriores a Marx, las doctrinas socialistas presentaban, como se sabe, un carácter utópico. Marx y Engels fundamentaron científicamente, por vez primera, el papel de la clase obrera como creador de la sociedad comunista, partiendo de la situación objetiva del proletariado en el sistema de producción social. Pero no es menos patente que la ideología del socialismo científico, que pasa a ser predominante con el triunfo del socialismo, no surge en el aire: es la reelaboración crítica de todas las conquistas del pensamiento científico de épocas anteriores, la generalización de toda la historia de la humanidad desde el punto de vista de la clase obrera.

Es preciso señalar que la abolición de lo viejo y la lucha contra ello no es una finalidad en sí. Cuando llega al poder, la clase obrera se desprende de todo lo que la impide consolidarse y avanzar. Pero la dictadura del proletariado pone a su servicio todo aquello que puede utilizar en interés de las masas trabajadoras.

Es indiscutible, por ejemplo, que la revolución socialista destruye la vieja justicia y su aparato, el viejo sistema de leyes burguesas, y crea una legalidad revolucionaria cualitativamente nueva, una nueva justicia basada en la participación de todos los trabajadores en la dirección del Estado. Sin embargo, no es forzoso abolir en el acto y a rajatabla todas las viejas leyes sólo por el hecho de ser viejas. En cierta etapa, algunas de las leyes del antiguo régimen pueden ser utilizadas

en la lucha por un orden nuevo, y la clase obrera las pone a su servicio. Por eso, el decreto №1 sobre los tribunales, promulgado por el Poder soviético el 24 de noviembre de 1917, indicaba claramente que los jueces locales habrían de guiarse en su actividad por las órdenes y disposiciones del Gobierno soviético y por las viejas leyes que no fuesen contrarias a los principios de la dictadura del proletariado, de la conciencia revolucionaria y del concepto revolucionario del derecho.

Tampoco se "liquidan" o "destruyen" instituciones como la escuela, los institutos de investigación científica, centros docentes superiores, entidades culturales y educativas, etc., cuando se pasa al socialismo. En el período de la revolución socialista, esas instituciones se transforman, cambian el contenido y carácter de su actividad.

Si es permisible hablar de revoluciones en la cultura con la transición de un régimen a otro, es teóricamente falso y perjudicial desde el punto de vista político entender por ello la liquidación de toda la vieja cultura. Como Lenin escribió, "el marxismo... no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos"[6].

Es falso, por ejemplo, hablar de liquidación del arte clásico y del pensamiento social y filosófico avanzado de tiempos pasados. Como herencia cultural, perviven en las nuevas condiciones y ejercen gran influencia en las masas. Combatiendo resueltamente las teorías "proletculturistas", según las cuales la clase obrera crea su cultura proletaria de la nada, Lenin demostró desde todos los ángulos que la cultura proletaria y socialista debe ser el desarrollo legítimo del caudal de conocimientos que la humanidad elaboró bajo el yugo de la sociedad explotadora. La negación, en este caso, ha de verse de manera dialéctica, no como destrucción de toda la cultura del pasado, sino como asimilación crítica de la misma, como desarrollo creador de sus tradiciones avanzadas sobre una nueva base socialista.

Por consiguiente, la nueva superestructura se crea de elementos, parte de los cuales surgieron ya en la vieja sociedad. Pero se comprende que al llegar al poder, las distintas clases no hacen el mismo uso de las ideas y de los fenómenos superestructurales del desarrollo precedente. Por ejemplo, cuando la burguesía toma el poder transformándose de clase progresista en reaccionaria, desdeña a sus propias personalidades avanzadas de siglos anteriores, entre ellas a los filósofos materialistas, así como la dialéctica de Hegel, mientras que saca de las tinieblas de la nada y pone por las nubes a sombras del pasado como Santo Tomás de Aquino, Kierkegaard y todo lo más reaccionario.

Otra cosa es la clase obrera. Siendo una clase consecuentemente revolucionaria, barre todo lo reaccionario, pero recoge cuidadosamente todas las riquezas y conquistas de épocas pretéritas y avanza asimilándolas críticamente. Por eso se comprende perfectamente que la completa victoria de lo nuevo, de lo comunista sobre lo viejo y caduco no se consigue de golpe y que exige una lucha prolongada y tenaz. El problema es que en la época de la revolución social, los cambios

---

[6] V. I. Lenin. *La cultura proletaria. O. C.*, t. 41, pág. 337.

radicales en la superestructura se producen con mayor o menor rapidez al cambiar la base económica de la sociedad, pero algunos elementos de la vieja superestructura se mantienen con frecuencia por largo tiempo después de haber triunfado la revolución y de haberse formado la nueva base económica. Por ejemplo, después del derrocamiento del régimen capitalista y de la creación de la nueva base económica, se mantienen en la conciencia de una parte de los hombres vestigios del capitalismo, en particular, prejuicios religiosos, que dificultan el avance. La religión, y en general la vieja ideología, no pueden abolirse por decreto. Para superar los restos del capitalismo, incluidos los prejuicios religiosos, en la conciencia de los hombres, se requiere un paciente trabajo de educación comunista de los trabajadores liberados de la explotación.

Teniendo esto en cuenta, el Partido Comunista y el Estado socialista despliegan una gran labor educativa en la que se halla comprendida la propaganda del ateísmo científico entre las masas, e incorporan a todos los trabajadores a la edificación de la nueva sociedad. La educación comunista se realiza no sólo a través de la propaganda, sino, ante todo, en la acción práctica por el comunismo.

* * *

Estas breves respuestas a las preguntas de los lectores no abarcan, por supuesto, todos los aspectos de la teoría de la base y la superestructura. Sin embargo, lo que aquí se expone permite comprender que la teoría marxista-leninista de la base y la superestructura dirige su filo contra los reformistas que velan la necesidad de la demolición, de la destrucción de la vieja superestructura reaccionaria, por ejemplo, el Estado y el Derecho burgueses, y de la creación de un nuevo tipo de Estado y de Derecho, una nueva superestructura política, jurídica e ideológica.

De otro lado, la teoría marxista de la superestructura apunta contra la interpretación vulgar de la liquidación de la vieja superestructura, que está en contradicción con los hechos y que subestima el problema de la continuidad en el desarrollo de los fenómenos superestructurales. La negación de que haya una continuidad en el desarrollo de los fenómenos de orden superestructural, por ejemplo, en la evolución de las ideas y de ciertas instituciones de la superestructura, cierra el paso a la interpretación justa de la historia de la sociedad, perjudica la actividad práctica revolucionaria y lleva a negar la necesidad de utilizar con espíritu crítico algunos elementos de la vieja superestructura, como, por ejemplo, las ideas, entidades culturales y educativas progresistas, para crear la nueva superestructura.

6. *El desarrollo ascendente del arte.* Artículo publicado en lengua inglesa en la recopilación *Art and Society.* Moscú, 1968. Apareció por primera vez en ruso en la revista *Znamia.*

7. *El arte y sus peculiaridades nacionales.* Publicado en la revista *Kommunist,* 1956, № 9.

8. *El progreso de las culturas artísticas de los pueblos de la URSS.* Publicado por vez primera en la revista *Kommunist,* 1969, № 1. Se incluye también

en la recopilación *El legado estético de V. I. Lenin y los problemas del arte.* Moscú, *Iskusstvo*, 1971.

9. *Los adversarios de la razón (Acerca de algunas corrientes de la estética burguesa).* Apareció primeramente en la revista *Voprosi literaturi*, 1959, № 8; la versión ampliada del artículo hecha en 1961 es la que figura en el presente libro.

10. *Por una elaboración más profunda de la teoría del realismo socialista.* Trabajo publicado en el periódico *Soviétskaya cultura*, correspondiente al 11 de mayo de 1973.

INDICE DE NOMBRES

A

Abashidze, Irakli 266.
Abelard, Pierre 202.
Afinoguénov, A. N. 345.
Agustín, obispo 202.
Ainí, Sadriddín 243.
Akopián, Akop 287.
Aksénov, V. P. 47.
Alcuin, Albino 202.
Alekper, Sabir Mirzá 287.
Alexander, Franz 305, 313.
Amado, Jorge 249.
Amir 345.
Anojin, P. K. 298.
Aquino, Tomás 370.
Aragón, Luis 249, 250, 230.
Arbúzov, A. N. 345.
Aristóteles 297.
Arnett, Willard 326.
Arquímedes 31.
Aséev, N. N. 56.
Asmólova, V. I. 360.
Asmus, V. F. 323.
Auézov, Mujtar 266, 280, 290, 345.
Aymé, Marcel 76.
Azháev, V. N. 172.

B

Bach, Johann Sebastian 136.
Balzac, Honoré de 180, 183, 184, 191, 197, 200, 243.
Ballanche, Pierre Simon 194.
Barabash, Y. A. 347.
Barashénkov, V. 148.
Barrow, Isaac 360.
Bayalínov, Kasimalí 280.
Beethoven, Ludwig van 136.
Belinski, V. G. 169, 178, 238.
Bergson, Henri 315-329.
Berkeley, G. 326.
Bernstein, N. A. 298.
Boccaccio, Giovanni 220.
Bonaparte, Marie 300.
Bohr, Niels 151.
Brecht, Bertold 347.
Breton, A. 330.
Brézhnev, L. I. 115, 192, 355.
Bunin, I. A. 352.
Bychowski, Gustav 308.
Byron, George Gordon 244.
Burke, Kenneth 315.

C

Campbell, John 24.
Camus, Albert 333.
Cervantes, Miguel de 220.
Cézanne, Paul 76.
Colón, Cristóbal 60, 297.
Condorcet, Jean Antoine 197.
Copérnico, Nicolás 297.
Croce, Benedetto 38, 337.

Ch

Chéjov, A. P. 352, 360.
Chélischev, Pável 330.
Chernishevski, N. G. 284, 286.
Chuikov, S. A. 171.
Chukovski, K. I. 66.

D

Dalí, Salvador 177, 211, 330, 331.
Danilevski, E. 188.
Dante Alighieri 191, 218.
Darwin, Charles Robert 120.
Davis, Robert 300.
Dalaunay, Robert 60.
Diderot, Dénis 191.
Doerpfeld Wilhelm 215.
Dostoyevski, F. M. 209, 217, 352.
Dovzhenko, A. P. 46.
Dufrenne, Mikel 17.
Dzhabáev, Dzhambul 289.
Dunham, Barrows 296.

E

Efímov, B. E. 190.
Einstein, Albert 148, 151.
Elsberg, Y. E. 347.
Eluard, Paul 330.
Ellai (seudónimo de Kuláchikov, S. G.) 291.
Engels, Federico 7, 13, 14, 18, 62, 89, 102, 117, 120-122, 158, 180, 220, 221, 226, 230, 244, 369.
Esquilo 191.
Eurípides 191.
Evans, Arthur John 215.

F

Fadéiev, A. A. 170, 178, 186, 266.
Fattájov, L. A. 188.
Fedin, K. A. 266.
Fichte, Johann Gottlieb 210, 323.
Firdusi, Abul Karim 220.
Fischer, Ernst 22.
Flaubert, Gustave 197.
Flérov, G. N. 148.
France, Anatole 132.
Frankó, Iván 287.
Frántsev, Y. P. 205.
Frenkin 364.
Freud, Sigmund 296-307, 313-315, 329, 331, 334.
Friedman Lawrence 334.
Fromm, Erich 16, 18, 314.
Fúrmanov, D. A. 170.

G

Gabaude, Naum 134.
Galán, Yaroslav 190.
Garaudy, Roger 21.
Gelpi, Donald 14.
Gilson, Etienne 16.
Gladkov, F. V. 135, 172.
Goethe, J. Wolfgang von 210, 229.
Gógol, N. V. 46, 169, 174, 190, 242, 352.
Gonchar, Olés 260.
Goncharenko, N. V. 137.
Goncharov, I. A. 352.
Goránov, K. 228.
Gorki, A. M. 54, 87, 171, 174, 177, 180-182, 184, 197, 208, 209, 218, 247, 257, 258, 261, 266, 285, 287, 307, 322, 345, 363, 365.
Grekul, I. D. 270.
Guize, M. E. 360.

H

Hartmann, Eduard 17.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 8, 55, 151, 195, 210, 323, 370.
Heidegger, Martin 16, 332, 334, 336-342.
Hacker, Friedrich 297.
Herder, Johann 216.
Herzen, A. I. 207.
Homero 215, 218.
Horacio 202.
Horney, Karen 16, 314.
Hölderlin, F. 339.
Hugo, Victor 208.
Husein, Mejti 235.
Huxley, Aldous 307, 329.
Hyman, Edgar 297.

I

Iogansón, B. V. 172.
Isakovski, M. V. 239.
Ivanov, A. A. 198.
Ivánov, V. V. 347.

J

Jafiz 220.
James, Joyce 310.
Janosis, Julius 287.
Jaspers, Karl 332-336.
Jaeger, Hans 339-341.
Joussain, André 325, 327.
Jrápchenko, M. B. 347.
Jung, Karl 306, 307, 311, 314, 315.

K

Kalinin, V. V. 95.
Kámmeri, M. D. 269.
Kandinski, V. V. 60.
Kant, Immanuel 138, 210, 323.
Kantor, K. 99.
Kaplán, Abraham 297.
Kapustin, I. I. 360.
Karamsín, N. M. 246.
Karasiov, Y. 273.
Kardiner, Abram 314.
Karim Mustái 345.

Kéldish, M. V. 100.
Kémenov, V. S. 226.
Ketlínskaya, V. K. 179.
Kiacheli, Leo (seudónimo de Shenguelaya, L. M.) 250.
Kierkegaard, Sören 297, 332, 370.
Klein, Melanie 301.
Kóchetov, V. A. 172.
Kogan, L. N. 95.
Kolarz, Walter 24.
Kolas Yakub (seudónimo de Mitskévich, K. M.) 287.
Kolder, Alexander 211.
Kolmogórov, A. N. 38.
Kónrad, N. I. 219.
Korneichuk, A. E. 172, 266, 290, 345.
Korolenko, V. G. 236.
Kótov, P. I. 172.
Kotsiubinski, M. M. 287.
Kovaliov, V. A. 347.
Krúpskaya, N. K. 63.
Kubie, Lawrence 304.
Kukriniksi (Kupriánov M. V., Krilov P. N. y Sokolov N. A.) 190.
Kupala, Janka (seudónimo de Lutsévich, I. D.) 287.

L

Lacis, Vilis 178.
Lacroix, Jean 16.
Lawson, John Howard 312.
Lázarev, E. N. 95.
Léger, Fernand 363, 364.
Lenin, V. I. 7, 8, 10-14, 18, 22, 25-30, 33, 52, 54, 55, 59, 61, 78, 90, 92, 94, 96, 103, 114-117, 120, 129, 130, 144, 165, 171, 179, 181, 184, 185, 212-214, 216, 221, 223, 241, 245, 247, 265-269, 285, 292, 293, 358, 367, 370.
Leónov, L. M. 135, 172, 345.
Leóntiev, A. N. 298.
Lérmontov, M. Y. 242, 352.
Lifshits, M. A. 195.
Li Po 220.
Lizunova, E. V. 280.
Lomidze, G. I. 283, 347.
Lunacharski, A. V. 96.
Luria, A. R. 298.

M

Makárenko, A. S. 101.
Makárov, V. A. 172.
Malévich, Kazimir 60, 211.
Manser, Gallus 16.
Mann, Thomas 132.
Maritain, Jacques 16, 297, 327-329, 337.
Marcel, Gabriel 339.
Marcinkevicius, Jonas 345.
Márkov, G. M. 346.
Márkov, D. F. 347.
Marshak, S. Y. 190.
Marx, Carlos 7, 13, 14, 18, 50, 60, 82, 85, 89, 93, 101, 102, 106, 117-122, 124, 131, 132, 138, 162-164, 173, 192-196, 213, 226, 229, 323, 367, 369.
Matta, Roberto 177.
Maupassant, Guy de 197.
Mayakovski, V. V. 166, 179, 258, 264, 287.
Mead, Margaret 301.
Meilaj, B. S. 145.
Menandro 228.
Meshkov, V. V. 172.
Métchenko, A. I. 347
Métraux, Rhoda 301.
Miasnikov, A. S. 347.
Michúrina-Samóilova, V. A. 68.
Miezelaitis, Eduardas 253, 291.
Mijailovski, N. K. 212.
Mirshakar (Mirsaíd Mirshakárov) 254, 290.
Monde, Georges 8.
Mounier, Emmanuel 16.
Mújina, V. I. 360.
Munro, Thomas 329.
Murátova, K. D. 347.
Musrépov, Gabit 280.
Münsterberg, Hugo 324, 325.

N

Nekrásov, N. A. 238, 239.
Newton, Isaac 360.
Nietzsche, Friedrich 339.
Nikoláeva, G. E. 172.
Ninoshvili, Egnate 287.
Novichenko, L. N. 347.
Nóvikov, V. V. 347.

O

O'Neill, Eugene 310.
On-yang Hsin 220.
Ostrovski, N. A. 170.
Ovcharenko, A. I. 347.
Ovchínnikov, N. E. 95.
Ovidio 202.
Ovsiánnikov, M. F. 131.
Ozerov, V. M. 347.

P

Panfiórov, F. I. 172.
Parjómenko, M. N. 347.
Pavlenko P. A. 170.
Pavlov, I. 298.
Pávlov, Todor 137.
Pázhitnov, L. N. 65.
Petrarca, Francesco 220.
Petrov, S. M. 347.
Phillips, William 300.
Plejánov, J. V. 194, 218.
Pogodin, N. F. 172.
Polevói, B. N. 170, 178.
Polonski, V. P. 298.
Pomialovski, N. G. 208.
Proust, Marcel 301.
Pushkin, A. S. 174, 182, 186, 191, 242, 352.

R

Rabelais, François 220.
Radíschev, A. N. 247.
Rafael, Santi (o Sanzio) 211.
Rainis, Janis 287.
Rank, Otto 308.
Raskin, Eugene 93.
Reilli, Paul 110.
Repin, I. E. 66, 178, 211.
Reshétnikov, F. P. 208.
Ribakov, B. A. 224.
Rikkert, Heinrich 159.
Rodin, August 211.
Rogachov, P. M. 271.
Rolland, Romain 132.
Rosenzweig, Saul 300.
Roshal, G. L. 364.
Rózov, V. S. 345.
Rubliov, Andréi 198.
Rzhánov, N. 185.

S

Saadi, Muslijiddin 220.
Sachs, Hanns 308.
Sakce, A. O. 250.
Saltikov-Schedrín, M. E. 176, 190, 284.
Sartre, Jean-Paul 16.
Savrásov, A. K. 237.
Schelling, Friedrich Wilhelm 323.
Scherbina, V. R. 347.
Schiller, Friedrich 210.
Schliemann 215.
Schnier, Jacques 301.
Schopenhauer, Arthur 324, 326.
Seifulin, Sakén 280.
Serov, A. N. 165.
Shaguinián, M. S. 172.
Shakespeare, William 191, 218-220, 243, 297, 302, 320.
Shamota, N. Z. 347.
Sharípov, J. 95.
Shein, R. A. 358.
Shelly 244, 297.
Shlepa, A. 63
Shólojov, M. A. 47, 170, 172, 250, 266.
Shostakóvich, D. D. 172.
Siláev, N. E. 95, 97.
Símonov, K. M. 190.
Skatérschikov, V. K. 358.
Slávina, M. S. 360.
Sófocles 301, 302.
Sokolov-Skaliá, P. P. 188.
Soloviov, E. Y. 131.
Spengler, Oswald 192.
Stalin, J. V. 362, 363.
Stalski, Suleimán 289.
Stásov, V. V. 66.
Stendhal, Henri 197.
Strumilin, S. G. 95.
Suchkov, B. L. 347.
Su Tung-Po 220.
Sverdlin, M. A. 271.
Swift, Jhonatan 17.

T

Tanguy, Ives 177, 330.
Tsadasá, Gamzat 289.
Tsidendambáev, Chimit 245, 246.
Thorez, Maurice 252.

Tíjonov, N. S. 266.
Timiriázev, K. A. 146.
Timoféev, L. I. 347.
Toká, Salchak 235.
Tolstij, V. I. 358.
Tolstói, León 183-186, 191, 207, 209, 216, 217, 247, 352, 354.
Tregub, S. A. 166.
Trilling, Lionel 297, 305.
Tu Fu 220.
Turbín, V. N. 45.
Turguénev, I. S. 209, 236, 238, 242, 352.
Tursún-zadé, Mirzó 266.
Tvardovski, A. T. 239, 290.

U

Ukraínka, Lesia 287.
Upits, Andrejs 266, 287.
Uspenski, G. I. 208, 352.
Uznadze, D. E. 298.

V

Van Gogh, Vincent 340.
Vasari, Giorgio 220.
Vinci, Leonardo de 301.
Virgilio 202.
Virtá, N. E. 59.
Vurgún, Samed 266, 290.

W

Weinstock, Heinrich 18.
Windelband, Wilhelm 159.
Winkelman, Johann 223.

Y

Yashen, Kamil 345.
Yakimenko, L. G. 347.
Yakobsón, A. M. 190, 345.

Z

Zelinski, K. L. 279. 280.
Zhádova, L. A. 85, 92.
Zhezhelenko, V. P. 95.
Zhúkov, E. M. 205
Zola, Emilio 208.
Zweig, Stefan 209.

INDICE

Del autor 3

LA ESTETICA, SECTOR IMPORTANTE DE LA LUCHA POR EL LENINISMO 7

I 7
II 17

LA CONSTRUCCION DEL COMUNISMO Y LAS TAREAS DE LA ESTETICA 32

Producción, creación científico-técnica y la estética 35
El ideal estético-social del comunismo y su expresión en el arte soviético 43
Innovación verdadera y aparente 49
El pueblo y el arte 62
La lucha ideológica en el frente estético 71
La responsabilidad del artista ante el pueblo 77

LA ESTETICA DEL TRABAJO COMO CIENCIA 82

Sobre qué versa la estética del trabajo 83
La estética del trabajo y otras ciencias 88
Principales ramas de la estética del trabajo 94
Edificación del comunismo y estética del trabajo 101

LA REVOLUCION CIENTIFICO-TECNICA Y EL ARTE 112

I 114
II 122
III 142
IV 151

LO ESPECIFICO DEL ARTE Y SU LUGAR EN LA VIDA SOCIAL 161

I 162
II 173
III 183

EL DESARROLLO ASCENDENTE DEL ARTE 191

¿Existe o no progreso en el arte? 191
Teoría marxista-leninista de la formación y desenvolvimiento de la cultura artística 212

EL ARTE Y SUS PECULIARIDADES NACIONALES 233

Cómo se expresa en el arte la psicología de la nación 234
Lo nacional y lo clasista en el arte de la sociedad dividida en clases 240
La tradición nacional y los vínculos internacionales en el arte 248
El arte de los pueblos de la URSS, socialista por el contenido y nacional por la forma 256

EL PROGRESO DE LAS CULTURAS ARTISTICAS DE LOS PUEBLOS DE LA URSS 264

I 267
ii 281

LOS ADVERSARIOS DE LA RAZON

(Acerca de algunas corrientes de la estética burguesa) 294
Ofensiva freudiana contra la razón 296
A dónde conduce el irracionalismo 309
Intuitivismo y estética del misticismo 316
La estética del "absurdo" 331

POR UNA ELABORACION MAS PROFUNDA DE LA TEORIA DEL REALISMO SOCIALISTA 344

I 344
II 347
III 350
IV 353
V 355

Notas 357

INDICE DE NOMBRES 373

Fundación Isidoro Acevedo
OVIEDO

AL LECTOR

La Editorial le quedará muy reconocida si le comunica usted su opinión acerca del libro que le ofrecemos, así como de su traducción, presentación e impresión. Le agradeceremos también cualquier otra sugerencia.

Nuestra dirección:
Editorial Progreso
Zúbovski bulvar, 21
Moscú, URSS

Editorial Progreso

SE HA EDITADO:

A. ZIS. Fundamentos de la estética marxista.

A. Zis es catedrático, doctor en Ciencias Filosóficas, Personalidad Emérita de la Ciencia. Sus intereses científicos se vinculan con la teoría general del arte y las categorías de la creación artística. Los más conocidos son sus libros *El artista y la época, El arte y la estética* y *Conferencias de estética marxista-leninista.*

En la presente obra se da una exposición sistemática de los problemas fundamentales de la estética marxista-leninista: objeto de la ciencia estética y esencia de la actitud estética del hombre hacia la realidad, naturaleza del arte y métodos de su estudio, correlaciones entre la metodología filosófica y los enfoques analíticos de las ciencias particulares en el análisis estético, y sistema de categorías de la estética marxista-leninista. El libro se caracteriza por una amplia utilización de materiales sobre el arte contemporáneo, la clara exposición y el volumen relativamente pequeño. La publicación viene provista de *Diccionario de términos estéticos.*

Editorial Progreso

APARECERÁ:

Unidad. Recopilación de artículos sobre la multinacional literatura soviética.

La multinacional literatura soviética ha promovido a escritores cuyos nombres se conocen no sólo en la URSS, sino también en el extranjero, como, por ejemplo, M. Auézov, Ch. Aitmátov, E. Mezelaitis, M. Stélmaj, Y. Kupala y otros muchos.

Valiéndose del ejemplo de la obra creadora de escritores rusos, kazajos, estonios, lituanos, armenios, georgianos, los autores de la recopilación explican la esencia del método del realismo socialista y muestran la diversidad de estilos y géneros de las literaturas nacionales.

En la recopilación figuran artículos de eminentes historiadores y críticos literarios soviéticos: G. Lomidze, Y. Súrovtsev, Z. Kédrina, M. Parjómenko, S. Agababián, Sh. Eleukánov y otros.

"La recopilación *Unidad* comprende un rico material, su nivel general es alto y merece elogios y la recomendación a todos quienes se interesan por el desarrollo de la literatura soviética que lean esta obra."

(Revista *Yúnost*)

Editorial Progreso

APARECERÁ:

Literatura de una proeza inmortal. La Gran Guerra Patria vista por los escritores soviéticos.

"En el libro, diríase, se han ampliado los marcos de un riguroso carácter académico, figurando en sus páginas las encuestas de escritores combatientes y recuerdos de eminentes literatos sobre el frente, artículos dedicados a las obras más importantes, cruciales, sobre la Gran Guerra Patria y, por último, profundas investigaciones de los problemas actuales del proceso literario. El más diverso material representado en el libro revela la principal regularidad en nuestra literatura militar: ésta surgió y se desarrolla como literatura de la hazaña heroica, de la hazaña del pueblo.

Se puede decir que la recopilación constituye un importante paso adelante en el estudio de los materiales del tema militar. El lector ha recibido un serio y enjundioso libro sobre la literatura".

(Revista *Znamia*)